

# **AS IMAGENS DE MORRIS ENGEL E RUTH ORKIN O BERÇO DA MODERNIDADE NO CINEMA**

**Luís Guilherme Jordão de Mendonça**

---

**Dissertação de Mestrado em Cinema e Televisão**

**MARÇO, 2010**



## Declarações

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

*Em memória de*  
Morris Engel e Ruth Orkin.

## Agradecimentos

Agradeço a orientação prestada pelo Professor João Mário Grilo, as recomendações e ensinamentos da Professora Margarida Medeiros e o tempo de conversa que Luís Miguel Oliveira me dispensou. Espero que este trabalho seja merecedor das sapientes contribuições de Manuel Cintra Ferreira e Alain Bergala.

Quanto a Mary Engel, as palavras de agradecimento nunca serão suficientes. Nada me faria mais feliz do que ter a certeza que honrei e respeitei sempre a querida memória dos seus pais. A eles dedico cada linha que escrevi.

O meu sentido obrigado à Ana Maria, cujo entusiasmo em torno de um filme de que eu nunca tinha ouvido falar me conduziu até aqui, e à minha mãe, a melhor ouvinte e revisora do mundo. A elas também dedico este trabalho.

## Resumo

### As Imagens de Morris Engel e Ruth Orkin: O Berço da Modernidade no Cinema

Esta dissertação debruça-se sobre a obra de Morris Engel e Ruth Orkin. Com base em textos e teorias de André Bazin, Alain Bergala, Jonas Mekas, Georges Sadoul e Richard Leacock, procuramos dar sustentabilidade à ideia (apontada por estes autores) que *Little Fugitive* (1953) é o “elo que falta” entre a fotografia de rua, o neo-realismo italiano e o nascimento do cinema independente norte-americano tal como da *Nouvelle Vague* francesa; e que se deve a Morris Engel a paternidade do primeiro sistema síncrono som-imagem inteiramente móvel, posto à prova na sua última longa-metragem, *Weddings and Babies* (1958).

Palavras-chave: Morris Engel; Ruth Orkin; Fotografia de Rua; Nova Vaga; André Bazin; Novo Cinema Americano; câmara-caneta; Cine-olho; Cinema Directo; Neo-realismo; *Flâneur*; Modernidade; Classicismo; Nova Iorque; Coney Island; Pós-guerra; Infância.

## Abstract

### The Images of Morris Engel and Ruth Orkin: The Birth of Modernity in Cinema

This dissertation deals with the work of Morris Engel and Ruth Orkin. Supported by the texts and theories of André Bazin, Alain Bergala, Jonas Mekas, Georges Sadoul and Richard Leacock, I try to sustain the idea (pointed out by these authors) that *Little Fugitive* is the “missing link” between street photography, the Italian neorealism and the birth of the American independent cinema as such as the French New Wave; and that Morris Engel is the inventor of the first fully mobile, synchronous sound-and-picture system, which was tested in his last movie, *Weddings and Babies* (1958).

Keywords: Morris Engel; Ruth Orkin; Street Photography; New Wave; André Bazin; New American Cinema (NAC); camera-pen; Cine-Eye; Direct Cinema; Neorealism; wanderer, Modernity; Classicism; New York; Coney Island; Post-war; Childhood.

# Índice

Introdução.....	7
-----------------	---

## PRIMEIRA PARTE: FRAGMENTOS DE UMA VIAGEM

I - Aterragem.....	9
II - Ponto de Partida.....	11
2.1. A fotografia cinematográfica.....	11
2.2. O cinema fotográfico.....	14
2.3. A história e as suas imagens.....	18
2.4. Um produto novo: a "movie Leica".....	20
III - Descolagem.....	24
3.1. Burstyn e Bazin.....	26
3.2. <i>399 + 1</i> e outras equações.....	28
3.3. Engel e o Novo Cinema Americano.....	32

## SEGUNDA PARTE: ANÁLISE DO OBJECTO

I - A Teoria Realista.....	36
1.1. O que é o realismo?.....	36
1.2. O que são os realismos?.....	39
II - A Prática Realista ou A Criança Espreita-nos.....	42
2.1. Da caneta-câmara de Bazin à câmara-caneta de Engel.....	42
2.1.1. A técnica narrativa.....	42
2.1.2. A escolha e direcção de actores.....	45
2.1.3. A natureza do <i>décor</i> .....	47
2.1.4. A planificação.....	52
2.1.5. A montagem de imagem e som.....	55

2.2. <i>Self-Portrait with (Cow)boy</i> .....	59
2.3. <i>Flâneur</i> à força.....	61
III - Da Modernidade ao Não-classicismo de <i>Little Fugitive</i> .....	64
3.1. No dealbar da modernidade.....	64
3.2. Clássico/não-clássico.....	67
Conclusão: O Elo que Poucos Viram.....	72
Bibliografia.....	75
Anexo I (Imagens).....	86
Anexo II (Tabela-síntese e Análise Plano a Plano).....	103
Anexo III (Entrevistas e Outros Documentos).....	107

## Introdução

Estamos cientes do risco inerente ao título deste estudo: como apelidar a obra de dois fotojornalistas, relativamente estranhos ao meio cinematográfico, de “berço da modernidade no cinema”? Digamos que o objectivo maior deste trabalho passa por, ao longo destas páginas, irmos diminuindo no leitor a sensação de que tal hipótese é descabida. Mais concretamente, estabelecemos no nosso plano de trabalho (Tabela 1, pp. 103) a hipótese segundo a qual *Little Fugitive* é o “elo que falta” entre a fotografia de rua, o neo-realismo italiano e o nascimento do cinema independente norte-americano tal como da *Nouvelle Vague* francesa; e, em segundo lugar, a tese de que foi Morris Engel o inventor de um sistema síncrono som-imagem inteiramente móvel, posto pela primeira vez à prova na sua última longa-metragem, *Weddings and Babies* (1958).

Para além do natural objectivo de vermos refutada ou corroborada a(s) hipótese(s) acima formulada(s), gizámos um conjunto de outras metas mais específicas que gostávamos de ver atingidas com a conclusão deste estudo. Parte delas estabelece a relação dos filmes realizados por Morris Engel e Ruth Orkin com as fotografias que os próprios produziram na cena da *street photography* nova-iorquina (dos anos 30 aos anos 50) e com todas as imagens do mesmo ou de outro período (em movimento ou não) que exploraram motivos como o Verão, a infância, o contexto político, social e cultural do pós-guerra, a figura do *flâneur*, a cidade (de Nova Iorque e, nela, o *luna park* e as praias de Coney Island) ou tudo isto ao mesmo tempo. Da mesma forma, porque os filmes não aparecem desligadas do seu tempo, procuramos traçar o retrato de uma certa América, de uma certa Hollywood, a partir da análise de *Little Fugitive*.

Falamos da fotografia e do cinema de Morris Engel e Ruth Orkin, mas tendo sempre como referência o filme *Little Fugitive*, o casamento mais perfeito entre os dois. Foi a partir da sua descoberta em 2009 que avançámos para a investigação da vida e restante obra do casal. Na Primeira Parte deste estudo traçamos o percurso deste filme pela história do cinema, respeitando a ordem dessa nossa descoberta. Na Segunda Parte detemo-nos na análise aprofundada de *Little Fugitive* no quadro da teoria realista de André Bazin e elaboramos sobre os conceitos de modernidade e classicismo. No fim, sistematizamos as principais conclusões e tentamos responder à pergunta que perpassa todo o trabalho: por que esteve a obra de Morris Engel e Ruth Orkin tanto tempo mergulhada na obscuridade?



PRIMEIRA PARTE

FRAGMENTOS DE UMA VIAGEM

## I – Aterragem

*O que aconteceu ao filme de Engel, o seu “esquecimento”, corresponde, no fim de contas, ao destino de muitas das obras que vieram mudar algumas coisas, trazer novidades e transformações. Sendo assimiladas por autores que lhes sucedem, acabam por ser absorvidas pela produção corrente.*

Manuel Cintra Ferreira<sup>1</sup>

Mês de Fevereiro, ano de 2009. A distribuidora francesa Carlotta repõe em sala um filme norte-americano com 56 anos, realizado por três jornalistas com um orçamento irrisório garantido pelo seu próprio bolso (5 000 dólares) e um empréstimo concedido pela New York Chamber of Commerce (30 000 ou 40 000 dólares) (Bazin, 2009: 18). O que se procura hoje num retrato doce-amargo da cidade de Nova Iorque dos anos 50? Porquê dá-lo a ver (de novo) ao público francês e europeu? Ou melhor, porquê tudo isto agora, no ano em que se comemoram os 50 anos sobre a estreia de *Les quatre cents coups* em Cannes, no ano em que ganha contornos quase míticos a quinquagenária frase de Jean-Luc Godard “a face do cinema francês mudou” (Milne, 1986: 146), no ano em que *Shadows*, o filme que mudou a face do cinema americano, celebra as suas cinquenta Primaveras?

As perguntas parecem conter parte da resolução deste enigma que nasce de uma urgência: a descoberta de um filme fundamental, perdido nos interstícios da história e que, agora, nos (re)visita para reclamar um espaço que é seu por direito próprio: o da modernidade. Constatar que os alicerces do cinema de hoje podem estar contidos num filme desconhecido assinado por três jornalistas de fracos recursos é o desafio que a distribuidora Carlotta, ao investir nesta reposição, lança ao público francês e europeu. A crítica francesa, apesar de já não dizer frases que duram cinquenta anos, não está desatenta ao acontecimento.

A edição de Fevereiro dos *Cahiers du Cinéma* publica três artigos dedicados ao filme de Engel e Orkin. Alain Bergala abre o “especial *Little Fugitive*” com o seu artigo “O Elo que Falta”. Tomado por um incontido (quase infantil) espanto, este especialista em Godard refere *Little Fugitive* como “um meteorito vindo do espaço”. Exaltado pela

---

<sup>1</sup> Citação extraída da entrevista que realizámos a Manuel Cintra Ferreira (Anexo III, pp. 114).

descoberta, avança com uma afirmação desassombrada que muitos não levariam a sério se não viesse de quem vem: “Até ao seu lançamento, este filme de 1953 foi o elo que faltava na história do cinema moderno, um pequeno imprevisível ilhéu, a meio caminho entre a primeira vaga do neo-realismo italiano e a futura Nova Vaga francesa. Entre a modernidade europeia e o vindouro cinema independente americano” (Bergala, 2009: 15).

Noutras publicações, gera-se semelhante entusiasmo: um “tesouro perdido do cinema mundial” que agora se desvela, observa Serge Kaganski dos *Les Inrockuptibles* (2009: 51) e Pascal Mérigeau, da revista *Le Nouvel Observateur* (2009), acrescenta que o que viu não é igual a nada que conhece e conclui a sua crítica, sem um grama de ironia, com um “c’est inoubliable”.

Com efeito, este espanto quase *naïve* da crítica francesa é o bastante para despertar espectadores e cinéfilos para a natureza alienígena deste filme e, acima de tudo, para o escandaloso grau de esquecimento a que foi inexplicavelmente sujeito. E, neste caso, valeu pouco que tenha sido considerado “inolvidável” por quem o viu em 1953 e por quem participou na sua produção no decurso do ano anterior. Agora que *Little Fugitive* aterrou em solo firme, depois de uma viagem de mais de 50 anos pela obscuridade, sentimos que é nossa missão reconstituir criticamente o trajecto que, entretanto, este foi traçando pela história até cair de pára-quedas naquele mês de Fevereiro, ano de 2009.

## II – Ponto de Partida

### 2.1. A fotografia cinematográfica

Não é preciso ir-se mais longe que o genérico de abertura para se ficar com uma ideia do *case study* que é *Little Fugitive*: “Written and directed by Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin”. Para além dos nomes serem totalmente desconhecidos do grande público, o facto da autoria do filme ser compartilhada por três realizadores servia de aviso ao espectador médio: “este não é um típico filme de Hollywood”. Nem mesmo os protagonistas, um rapaz de sete anos chamado Richie Andrusco e outro com 12 chamado Ricky Brewster, podiam ser fonte de reconhecimento – e, por isso, de “conforto” – por parte do público, porque nem um nem outro eram de facto actores, tal como Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin mal eram realizadores. Afinal, perguntaria a si mesmo o espectador incauto, quem é esta gente? De onde vem e o que quer? Não nos desviamos do essencial de *Little Fugitive*, objecto pessoal e gentilmente insurrecto, se procurarmos, numa primeira instância, responder a tais interrogações<sup>2</sup>.

Antes de se iniciar no cinema, Morris Engel (1918-2005) era um reputado fotójornalista e um dos mais proeminentes membros da Photo League, uma associação de fotógrafos apostada em intervir com a sua arte na realidade social do país, mais especificamente, da cidade de Nova Iorque (Kozloff, 2002: 28). De facto, antes de tudo, Morris Engel era um nova-iorquino típico: filho de um casal imigrante proveniente da Lituânia, nasceu num bairro pobre de Brooklyn, rodava o ano de 1918. Os anos de infância foram, segundo o próprio, os mais felizes da sua vida, ainda que marcados inicialmente pela morte do seu pai, vítima de tuberculose (Haaften, 1999: 2), quando tinha apenas três anos. O amor da sua mãe e irmãs foi fulcral para que o pequeno Engel superasse a ausência de uma figura paterna. Aos 17 anos, começou a fotografar, graças a um curso básico da especialidade que tirou por cerca de seis dólares na, então, Film and Photo

---

<sup>2</sup> Para além das fontes identificadas no texto, todos os dados relativos à biografia de Morris Engel e Ruth Orkin que de seguida expomos resultam de um trabalho de cruzamento de fontes que considerámos credíveis, desde artigos publicados *on-line* até informação presente no DVD do filme, editado em Maio de 2008 pela americana KINO, que inclui dois documentários realizados por Mary Engel, filha do casal, *Morris Engel: The Independent* (2008) e *Ruth Orkin: Frames of Life* (1995), mais o comentário áudio do próprio Morris Engel. Todas as fontes usadas para a apresentação dos dados biográficos podem ser consultadas na bibliografia.

League<sup>3</sup> (Haaften, 1999: 2). Em pouco tempo, passou de aluno a professor, de fotógrafo amador a fotógrafo profissional em projectos como o *Harlem Document* (1936-1940), liderado por Aaron Siskind (Kozloff, 2002: 28). No ano de 1939, Engel teve a sua primeira exposição na New York's New School. O fotógrafo Paul Strand (Haaften, 1999: 10), um dos seus “mentores”, dedicou-lhe as seguintes palavras: “Aqui está um jovem de vinte e um anos que vê as pessoas com compreensão, quando estas se movem dentro do tumulto da cidade ou relaxam por umas horas numa praia próxima”. Strand refere-se nesta passagem às fotografias que Engel fez nas ruas de Nova Iorque (Foto 1, pp. 86) e nas praias de Coney Island (Foto 2, pp. 86), onde viveu vários momentos de felicidade quando era criança, ao ponto de chegar a dizer, no documentário *Morris Engel: The Independent* (2008), realizado pela sua filha Mary Engel, que “se lhe analisassem as veias, encontrariam areia”.

Em 1940, foi contratado pelo jornal *PM*, um canal privilegiado da Photo League (Barth, 1997: 22); pouco tempo depois, aceitou o convite de Paul Strand para o assistir na realização do filme *Native Land*<sup>4</sup>. A carreira biunívoca de Morris Engel, na fotografia e no cinema, começava a desenhar-se, mas, em 1941, toda a sua vida ficou em suspenso, depois de se alistar na marinha americana como fotógrafo de combate.

Enquanto Engel servia o seu país na II Guerra Mundial, uma jovem de 20 anos tornava-se na primeira “menina de recados” nos estúdios da MGM e uma das mais rápidas a demitir-se, depois de perceber que dificilmente seria admitida no sindicato de directores de fotografia pelo facto de ser mulher (Fahey, 1988: 258). Ruth Orkin (1922-1986) era o seu nome: filha de uma actriz do cinema mudo, Mary Ruby, e de um proprietário de uma fábrica de brinquedos, Samuel Orkin, esta rapariga de Boston tinha o sonho de fazer cinema, mas, impotente face à cultura machista instalada em Hollywood, acabou por dar um rumo diferente à sua vida. Em 1947, mudou-se para a cidade de

---

<sup>3</sup> Fundada em 1930, a Film and Photo League era uma associação de realizadores de esquerda que tinha como finalidade dar eco à luta de classes nos Estados Unidos. Em 1936, Leo Hurwitz saiu do grupo para formar com Paul Strand, Paul Steiner e Ben Maddow a Frontier Films, uma produtora dedicada ao cinema documental de forte índole sócio-política, donde resultaram filmes como *The Plough that Broke the Plains* de Pare Lorentz e *Native Land* de Paul Strand e Leo Hurwitz, que Sadoul (1983a: 301) caracteriza como um “requisitório contra os linchamentos, o Ku-Klux-Klan, as organizações fascistas americanas e as provocações anti-sindicais”. Ao mesmo tempo, Sid Grossman e Sol Libsohn tornaram a Photo League numa entidade independente, dedicada à documentação da vida de Nova Iorque, à aprendizagem da fotografia e à divulgação da obra dos seus mestres (à cabeça, Lewis Hine) (Westerbeck e Meyerowitz, 1994: 249).

<sup>4</sup> O filme, narrado por Paul Robeson, documenta a história do movimento sindical nos Estados Unidos. Segundo o próprio Morris Engel, o seu trabalho sob orientação de Paul Strand é pouco visível na montagem final: “Na versão final do filme, *Native Land* (1942), há vinte segundos de fita filmados por mim (...) e essa foi a minha introdução ao cinema” (Haaften, 1999: 5).

Nova Iorque e trocou de *medium*, passando a dedicar-se a tempo inteiro à fotografia. Nova Iorque e a fotografia, juntas, deram a Orkin a possibilidade de explorar, simultaneamente, o seu amor pelo cinema – fotografando vários actores e realizadores para trabalhos em revistas – e mais duas paixões antigas: a música e as viagens. As suas fotografias de Leonard Bernstein a dirigir a New York City Symphony ficaram tão célebres quanto a sua viagem a Israel, onde fotografou para a *Life* a filarmónica israelita e a chegada dos imigrantes judeus (Engel e Craig, 2005). As suas sequências fotográficas, marcadamente narrativas, atingem o auge da popularidade com *Don't Be Afraid to Travel Alone* (1951), uma espécie de fotonovela cómica, eternizada pela célebre fotografia *American Girl in Florence* (Foto 4, pp. 87), sobre as peripécias de uma jovem estudante americana na cidade italiana de Florença (Engel e Craig, 2005).

Todavia, bem antes, em 1945, a fotografia trouxe a Orkin a frescura de uma nova paixão, enquanto esta assistia a uma aula da Photo League leccionada por um fotógrafo que admirava e que havia regressado não há muito da Europa em guerra: Morris Engel.

Nesta altura, a popularidade de Engel devia-se não só ao trabalho que foi desenvolvendo, como *freelancer*, para várias publicações (entre elas, a *Ladie Home Journal* e a *McCall's and Collier's*), mas, sobretudo naqueles anos do pós-guerra, à cobertura histórica que fez do desembarque das tropas norte-americanas na Normandia (Haaften, 1999: 8 e 9; Kehr, 2005). A bravura que demonstrou – Engel sempre se considerou um homem com sorte por ter sobrevivido – e a qualidade das suas fotografias valeram-lhe uma menção honrosa do seu capitão, em 1945: “A sua fotografia que mostra a morte do inimigo na praia da Normandia, tirada no dia-D e face a um sério perigo, é uma das grandes imagens da guerra e reflecte o mais alto crédito de Engel e o serviço fotográfico da marinha norte-americana” (Haaften, 1999: 44; McNulty *et al.*, 2002: 194).

Estas palavras não vinham “apenas” de um militar, mas de Edward Steichen, um dos mais influentes fotógrafos norte-americanos da época, o homem que em 1955 organizou a mega exposição internacional de fotografia *The Family of Man*. Curiosamente ou não, Ruth Orkin foi a autora da única sequência fotográfica incluída na exposição: *The Cardplayers* (Foto 3, pp. 86), uma divertida “montagem fotográfica” de um jogo de cartas entre crianças, e da batota de uma delas..., nas ruas de Nova Iorque (Steichen, 2008: 40; McDarragh, 1999: 341). Este trabalho data de 1947, ano em que Orkin recebeu uma carta assinada por Steichen, na qual se podia ler: “They are indeed interesting and full of human expressions” (in *Ruth Orkin: Frames of Life*, de Mary Engel).

## 2.2. O cinema fotográfico

Engel e Orkin namoravam há já vários anos quando decidiram casar-se no ano que marcaria um ponto de viragem nas suas carreiras. Estávamos em 1952 e nascia *Little Fugitive*, primeiro filme que fizeram em conjunto numa parceria que se estendeu a *Lovers and Lollipops* (1956), mas que findou, com a saída de Ruth Orkin, em *Weddings and Babies* (1958).

Antes de iniciar a produção da sua primeira longa-metragem, Morris Engel realizou, em 1951, a curta-metragem *The Farm They Won*, que serviu de tubo de ensaio para o que o esperava no ano seguinte (Haaften, 1999: 44). A história de um jovem casal de Idaho que adquiriu uma quinta num concurso público serviu de pretexto ideal para Engel testar a câmara inovadora que veio a utilizar em *Little Fugitive* (Morris, 2002: 109). Em entrevista, Mary Engel (Anexo III, pp. 108) disse-nos: “I think that short film gave him the confidence that he could do more films”.

Apesar de não serem claras as razões desta súbita inflexão na carreira dos então apenas fotógrafos Morris Engel e Ruth Orkin, pensamos que esta se ficou a dever a uma conjunção de factores que veio alterar, nos anos 50, o panorama artístico e mediático norte-americanos.

Antes de tudo, foi nesta altura que Orkin e Engel assistiram à extinção dramática da Photo League, envolvida na espiral persecutória da caça às bruxas do senador McCarthy<sup>5</sup>, e ao concomitante declínio da fotografia de rua nova-iorquina, com alguns dos seus mais ilustres representantes, como Weegee<sup>6</sup>, a tentarem (muitas vezes, sem

---

<sup>5</sup> Em 1947, o governo norte-americano considera a Photo League uma instituição anti-patriótica e Sid Grossman, o seu director, é apelidado de *vermelho* pela House Un-American Activities Committee. Muitos membros da Photo League denunciaram-no aquando das interrogações McCartistas, com medo de serem apanhados. “Combinado com o isolamento em relação aos seus antigos amigos, a perseguição a Grossman pelo governo tornou-o de tal modo paranóico que ele fechou os seus alunos no seu apartamento para dar aulas e tinha medo de sair à rua para fotografar. A tensão de tudo isto contribuiu inquestionavelmente para a sua morte por enfarte, em 1955” (Westerbeck e Meyerowitz, 1994: 252).

<sup>6</sup> Não citamos por acaso o nome de Arthur Fellig ou, usando o seu inusitado pseudónimo de (anti-)herói *noir*, Weegee (Barth, 1997: 12-34). Este fotógrafo *freelancer* que se especializou em cenas chocantes de crimes e acidentes, que tingiam de sangue as ruas mais escondidas da Nova Iorque nocturna, apresenta na sua história de vida alguns importantes pontos de contacto com a de Morris Engel. Desde logo, ter-se-ão cruzado pela primeira vez numa das intervenções de Weegee nas iniciativas pedagógicas da Photo League. Tal como acontecera com Engel, foi nesse espaço que teve lugar a primeira exposição de Weegee: *Murder is My Business* (1941). Por outro lado, ambos transitaram para o jornal *PM Daily* aquando da sua fundação, no Verão quente de 1940. O outro ponto em comum prende-se, precisamente, com o facto de Weegee ter procurado fazer carreira no cinema. Mas os resultados para os dois foram diametralmente opostos: se Engel se tornou mais visível na Sétima Arte do que na fotografia, Weegee arriscou-se a cair no esquecimento geral depois de ter intempestivamente anunciado o fim da sua carreira no fotojornalismo e decidido perseguir a fama em Hollywood.

sucesso) a sua sorte em Hollywood (Kozloff, 2002: 43). Por outro lado, é nos anos 50 que a televisão esmaga a concorrência, a rádio (sem imagem), os jornais e as revistas (sem movimento), deificando uma estética da velocidade e do imediatismo, *voyeur* e muitas vezes acéfalo, da imagem. A estase fotográfica convertia-se num anti-clímax, porquanto exigia um tempo de observação e reflexão cada vez mais incompatível com o ritmo vertiginoso da nova sociedade consumista. Alain Bergala, nos *Cahiers du Cinéma* (2009: 15), nota que este factor, mais do que qualquer outro, preocupava Engel, que antevia dificuldades cada vez maiores na venda das suas fotografias a jornais e revistas.

Todavia, não escamoteamos, até o próprio cinema vivia dias difíceis face ao *boom* televisivo. Num artigo que escreveu em 1953, Bazin disserta, alarmado, sobre o que considera ser a maior crise económica na história do cinema. Perante a concorrência da televisão, Hollywood estava, para o autor francês, a enveredar por uma resposta de natureza espectacular (Bazin, 1997: 79), apostando na valorização da experiência em sala mediante, nomeadamente, a introdução dos formatos largos (por exemplo, Cinerama e CinemaScope) e da tecnologia 3D bem como do aperfeiçoamento das técnicas de coloração (por exemplo, a Technicolor e a Eastman Color).

Apesar destes esforços, toda a indústria foi profundamente afectada (Salt, 1983: 309). Alguns estúdios desapareceram e outros fragmentaram-se em pequenas produtoras independentes. O deslumbramento pelo pequeno ecrã provocou ainda uma quebra acentuada na venda de bilhetes e, como corolário, milhares de salas fecharam as portas. De acordo com Georges Sadoul (1983a: 401), “Entre 1950 e 1953 fecharam cinco mil salas (ao ritmo de três por dia); mas estes encerramentos foram compensados pelo aumento dos “drive inn”” (se em 1946 eram apenas 100, em 1953 passaram para 4000!). Da mesma forma, popularizam-se nesta altura as pequenas produções independentes, sinal que levou os ainda resistentes grandes estúdios a investirem em cinema de baixo orçamento, menos alheado social e politicamente<sup>7</sup>, em que era dada maior liberdade ao realizador.

Para Rossellini (2007: 135) um filme “não comercial”, rodado em condições de extrema precariedade, como *Roma città aperta* podia ser dramaticamente tão ou mais

---

<sup>7</sup> Apesar de não ter tido o mesmo impacto que no cinema europeu, a II Guerra Mundial representou um *turning point* na carreira de vários realizadores norte-americanos, sobretudo, aqueles que assistiram *in situ* aos seus horrores. Bazin (1997: 5) cita Wyler para explicitar a mudança que atingiu uma geração de cineastas no sentido de uma “ética do realismo”: “Nós os três (Capra, Stevens, e Wyler) fizemos parte da guerra. Ela tem uma influência muito forte em cada um de nós. Nós aprendemos a perceber melhor o mundo... (...) Fomos forçados a perceber que Hollywood raramente reflectia o mundo e o tempo em que as pessoas vivem”. Como vimos, Engel, fora do filão *mainstream*, também não foi insensível a tal experiência.



apelativo para o público norte-americano que um *Gone With the Wind* e amortizava mais facilmente em razão do seu muito modesto orçamento. Como panaceia, Rossellini (2007: 136) sugere, em 1955, a produção de filmes de baixo orçamento, que fujam às “fórmulas habituais” e que interessem a uma audiência especializada que dê garantias de refinanciamento e, quiçá, de lucro.

Como caso de estudo, o realizador italiano dá o exemplo do “sucesso financeiro” que teve na Europa e nos Estados Unidos um pequeno filme independente chamado *Little Fugitive*. Na sua óptica, o desnorte que se vivia no coração da indústria era financeiro e também criativo, o que nem era mau de todo para cineastas marginais como Engel, uma vez que esse clima de incertezas vinha amainar o crescimento do eucaliptal de Hollywood e produzir condições propícias à germinação de novas iniciativas.

Apesar de tudo, ver *Little Fugitive* apenas como um muito presciente *career move* parece-nos redutor face à atracção que Orkin e também Engel sempre sentiram pela “imagem em movimento”<sup>8</sup> (Haaften, 1999: 4).

Do mesmo modo, não se pode dizer que o casal tenha chegado a um impasse artístico, como aconteceu com Robert Frank antes de ter trocado a fotografia pelo cinema. Ainda assim, esta comparação não chega a estas linhas por acidente: Frank, seguindo os passos de Orkin e Engel, viria a usar o cinema como um meio para documentar, de forma mais íntima e directa que a fotografia, as suas angústias de artista, de pai, de pessoa. Em certo sentido, a realidade envolvente, sem filtros, tal qual como se apresentava à objectiva, tornou-se menos interessante para Frank. Por isso, inverteu as regras do jogo e tornou-se tema central do seu próprio trabalho, que, deste modo, se subjectivizou como nunca antes. “Preocupei-me mais com a minha vida e a minha situação em vez de viajar, olhar para as cidades e para as paisagens” (Brookman, 1991: 44), aponta Frank questionado sobre a sua mudança para o cinema<sup>9</sup>.

Anos antes, Engel e Orkin não foram tão radicais, na medida em que não se serviram do cinema como terapia para uma depressão – artística ou de outra natureza –

---

<sup>8</sup> Na entrevista que nos concedeu, Mary Engel conta o papel que o cinema desempenhava na vida dos dois. A sua mãe ganhou o gosto pela cinefilia desde muito cedo: “My mother went to lots of films in Hollywood, and was influenced by everyone, American, Italian, French and so on. She kept a notebook with a review and a star system for every film she saw” (Anexo III, pp. 108). Morris Engel, menos exigente, viu muitos filmes quando era criança em sessões contínuas de preço reduzido, sendo que a sua preferência ia (como Joey) para os *westerns*. Mary Engel conta como o seu pai cresceu enquanto cinéfilo: “He (...) later talks about going to the Museum of Modern Art where for a yearly membership fee, you could see films every day, and was certainly influenced by the Italians, and all the foreign films he saw there”.

<sup>9</sup> Sobre a carreira e razões da iniciação de Frank no cinema, recomendamos o visionamento do documentário *Fire in the East: A Portrait of Robert Frank* (1986) realizado e narrado por Philip Brookman.

mas para se reencontrarem, indo à infância, numa sociedade em mutação. Não que se trate de uma atitude conservadora de resistência à mudança; muito pelo contrário, o que Engel e Orkin fazem é partir do passado, da memória, das fotografias mais pessoais, da condição marginal de *ser* fotógrafo (e de *ser* mulher, apetece acrescentar,) para documentarem *in loco* a realidade presente, não abdicando de nenhuma delas; antes, sublimando-as na continuidade cinematográfica. A mudança que ocorre no decisivo ano de 1952 pode ser simplificada: as *fotografias cinematográficas* tiradas a crianças pobres na feira de diversões e nas praias de Coney Island ou nas ruas sujas da cidade deram lugar a um *filme fotográfico* rodado no mesmo *milieu*. Engel e Orkin, casados entre si, não se divorciaram da fotografia, não a preteriram ao cinema – até porque não deixaram de fotografar –, apenas procuraram canalizar os virtuosismos daquela para um novo terreno onde as imagens mexem... e vendem. Mary Engel é a primeira a afirmar que, para os seus pais, o cinema foi visto como uma extensão natural (afinal, necessária?) da fotografia: “my father was still shooting but now with a movie camera instead of a still camera” (Anexo III, pp. 108).

Nas palavras do próprio Morris Engel, o sucesso da sua carreira na fotografia e no cinema deve-se à relação simbiótica que foi construindo entre esses dois meios de expressão, sem nunca renunciar definitivamente a qualquer um deles. Mas, afinal, senhor Engel, por onde é que se *deve* começar? Resposta: “Eu sempre achei que para se ser um bom realizador, dever-se-ia começar pela fotografia. E sempre achei que para se ser um bom fotógrafo, dever-se-ia fazer filmes primeiro. Agora, claro que a pergunta é o que fazer primeiro – eu penso que não interessa muito. Mas na história da fotografia não têm havido muitas pessoas a fazer ambos” (Haaften, 1999: 5).

Apesar de nela ressoarem a estética do trabalho e pedaços da vida de Engel e Orkin, a história de *Little Fugitive* foi inicialmente sugerida por Raymond Abrashkin, creditado no filme com o pseudónimo Ray Ashley. Este foi colega de Morris Engel no jornal *PM*, onde se especializou na escrita para os mais jovens (Bergala, 2009: 16). Tal como Engel, Ashley nasceu e cresceu em Brooklyn. As afinidades ficam por aqui, já que não consta que percebesse alguma coisa de fotografia. A sua ocupação era a palavra, uma que se queria o mais visual possível para prender o público juvenil. De facto, Ashley acabou por se notabilizar, já depois de *Little Fugitive*, como co-criador e co-autor de uma série fantástica de *comics* chamada Danny Dunn (nome do protagonista). Esta “escrita para imagens” serviu na perfeição as intenções de Engel, que não hesitou

em verter para a celulóide uma história americana fortemente embebida pela realidade do seu tempo.

### 2.3. A história e as suas imagens

O “fugitivo” do título chama-se Joey Norton (Richie Andrusco) (Foto 5, pp. 87); tem sete anos e vive com a sua mãe e irmão mais velho num apartamento modesto de Brooklyn. Nascido no último ano da II Guerra Mundial, a personagem de Joey apresenta desde logo uma afinidade com o próprio Morris Engel, que nasceu em 1918, sob o rescaldo da I Guerra Mundial. Da mesma forma, o cenário e o quadro familiar são remi-niscentes da sua infância, na medida em que também Engel foi criado pela sua mãe, na ausência de um pai, mas na presença do vibrante quotidiano de Brooklyn. À imagem do pequeno Engel, Joey é viciado em *westerns*, mais precisamente, na imagem icónica do *cowboy* no seu cavalo, o que é visível pelo coldre que traz sempre à cintura e onde des-cansa uma pistola de plástico que este não hesitará em usar caso se justifique.

Se Joey poderá ser visto como a face livre, descomprometida, da infância de Engel, o seu irmão mais velho, Lennie, representa o outro lado de se ser pobre, órfão de pai, na Nova Iorque do pós-guerra. Quando a sua mãe tem de partir de urgência para visitar a avó que está doente e desamparada – é toda uma geração de mulheres subita-mente entregues a si mesmas –, é delegada em Lennie a incumbência de tratar da casa e cuidar do seu irmão. “If your father was alive, things would be different. You are the man of the family now”, diz-lhe em jeito de lembrança. “But I don’t want to be the man of the family. I want to go to Coney Island with the fellows”, replica Lennie certo de que não conseguirá demover a sua mãe.

Engel também provou um pouco dos dois mundos: usufruiu da mesma liberdade de Joey, mas ao mesmo tempo desde cedo teve de assumir, como Lennie, o papel de patriarca numa família, para mais, em que era o único homem. Em *Morris Engel: Early Work*, Julia Van Haaften (1999: 2) observa: “Quando criança, ele perdeu o pai para a tuberculose e cresceu numa casa sem pão, mimado e livre, mas também, quando tinha idade suficiente, dependente do apoio à sua mãe viúva”.

A súbita saída de cena da mãe deixa Lennie destruído, já que esta implica a desmarcação de uma ida, no seu dia de anos, ao parque de diversões e a uma das praias de Coney Island com os seus dois melhores amigos. Novamente sem tempo para si e

para as suas brincadeiras, Lennie sente-se frustrado e vê no irmão a ruína de um dia de anos idílico. Inspirados pelos *plots* fantásticos das bandas desenhadas que lêem sentados nos passeios de Brooklyn (Foto 6, pp. 88), Lennie e os seus dois amigos arquitectam uma intriga só para si que, num *twist*, lhes poderá valer um mergulho no mar e um salto na emblemática Parachute Tower de Coney Island. Sem pestanejar, começam a preparar a ratoeira perfeita ao crédulo Joey: desafiam-no a trocar a sua pistola de plástico por uma caçadeira real e disparar uns tiros como um “verdadeiro homem” (Foto 7, pp. 88).

Para uma criança que sempre procurou fazer parte das brincadeiras do seu irmão mais velho, entre elas, jogar *baseball* na rua, o repto é previsivelmente aceite com incontida excitação. O pequeno Joey pega na caçadeira, auxiliado por um dos amigos do seu irmão, e dispara nervosamente para o vazio. Do outro lado, em contra-campo, Lennie grita e cai no chão... com uma mancha de *ketchup* na camisola (Foto 8, pp. 89). “You shot him, you shot your brother, Joey”/ “Think we call the cops?”/ “You will burn [in the electric chair]”/ “You better hide, Joey”... A cruel partida resulta e o “pequeno” do título torna-se “fugitivo” por um crime que não cometeu, dando início a uma viagem errática por Coney Island financiada pelo dinheiro de urgência que a sua mãe deixou.

A partir daqui, como descreve expressivamente André Bazin (1953: 50), “toda a narrativa torna-se impossível, porque o filme é feito do espectáculo da criança em liberdade no seu paraíso festivo”. Joey experimenta todas as diversões, incluindo uma *bat cage* onde aprimora o domínio do taco de *baseball* (Foto 9, pp. 89), até ficar sem dinheiro. Consequentemente, o “pequeno fugitivo” parte para uma das praias de Coney Island (Foto 10, pp. 90), onde vai descobrir uma “vida paralela” na cidade, marcada por uma paisagem humana despida e disforme envolvida em rituais próprios, que Joey espanta como *flashes* da vida (casais aos beijos por baixo do passeio de madeira ou estendidos na areia, uma mãe dá de comer ao seu bebé, uma criança examina o olho de outra em busca de impurezas, uma multidão faz fila para se abastecer de água ou para testemunhar um salvamento...).

Perspicaz, descobre que pode ganhar uns trocos se devolver garrafas usadas espalhadas pelo areal (Foto 11, pp. 90). O dia aproxima-se do fim e Lennie é atacado pela culpa e, por isso, não responde às chamadas telefónicas da sua mãe. No dia seguinte, Joey ainda não voltou, não deu sinais de vida. Finalmente, Lennie (re)assume o seu papel e vai à procura do irmão. As pequenas peripécias sucedem-se nesta viagem, a segunda do filme, que acabará por se cruzar com a primeira, numa espécie de *last-minute rescue*, que acontece no limite da cena mais desoladora de todo o filme: depois

de uma violenta chuvada, Joey está só na imensidão da praia, como antes esteve Jean (à procura da sua Juliette) em *L'atolante* (1934) de Jean Vigo, como depois viria a estar Antoine Doinel (à procura de si mesmo?) em *Les quatre cents coups*.

## 2.4. Um produto novo: a “movie Leica”

*I didn't deliberately set out to invent anything. It just seemed to me: Why not? There is a great gift that ignorance has to bring to anything, you know. That was the gift I bought to Kane – ignorance.*

Orson Welles<sup>10</sup>

O argumento de *Little Fugitive* foi filmado por Morris Engel, simultaneamente, operador e director de fotografia, com uma câmara que ele próprio concebeu e que foi construída pelo inventor Charles Woodruff, um amigo que fez na marinha durante a guerra. Para Engel, era fundamental que esta fosse discreta, leve, móvel (isto é, sem tripé), estável e que filmasse em 35 mm., a bitola que este e Orkin usavam enquanto fotógrafos. No documentário *Morris Engel: The Independent*, realizado por Mary Engel, filha do casal, o próprio fala da influência que o seu passado enquanto fotógrafo teve em toda a concepção visual, extraordinariamente original para a época, de *Little Fugitive*: “(...) Eu filmei Little Fugitive, até certo ponto, como se estivesse a fazer fotografia. Eu perdi muito tempo em Coney Island a tirar fotografias (...) e não foi assim tão diferente”. Não foi por acaso que o artigo que Bazin lhe dedicou em 1953 se chamava «Un Film au Téléobjectif».

De facto, a sua estética deve mais à *street photography* nova-iorquina que ao *modus operandi* de Hollywood. A nova câmara que montou foi, nas suas palavras, “the heart and soul” (Hafften, 1999: 9) do filme, uma espécie de “movie Leica” que lhe permitia filmar com uma liberdade e invisibilidade semelhantes à que tinha quando usava a sua velhinha *Rolleiflex*, aquela que lhe dava a sensação de ser Lewis Hine enquanto calcorreava as ruas de Nova Iorque (Hafften, 1999: 4; Kozloff, 2002: 28). O facto de ser integralmente filmado em exteriores já era estranho em Hollywood, mas o que dizer da ideia de um completo *outsider* ao sistema afirmar que podia fazer uma longa-metragem,

---

<sup>10</sup> Citação retirada de um artigo de Jonas Mekas publicado na *Film Culture* (1960: 21).

sem dinheiro, actores de renome, assistência técnica e nas turbulentas ruas de Nova Iorque com uma câmara de mão caseira, cuja única garantia de estabilidade era uma alça para pôr à volta do pescoço?

Se a fotografia era há muito, como Dianne Arbus (Sontag, 1986: 46) veio a descrever, um passaporte para se passear livre pelo mundo, o cinema dos estúdios e do *star-system* parecia estar inexoravelmente “preso” ao dispendioso aparato técnico e humano que rodeava qualquer produção de Hollywood. Engel provou que o cineasta se poderia aproximar do seu objecto com o mesmo rigor e instantaneidade da fotografia, mais de 20 anos antes do advento da *steadicam* e ainda mais décadas antes da proliferação do vídeo. O seu método não prescindia do *pathos* característico do grande cinema; baseava-se, pelo contrário, na assunção de que este sairia reforçado por uma certa “impressão de verdade” (Bazin, 1992: 283) deixada no espectador depois de abandonar a sala.

Os neo-realistas italianos já tinham mostrado a grandiosidade de um cinema precário feito à escala do homem durante os anos da guerra, mas nos Estados Unidos da América uma maioria ruidosa ditava que este era um tipo de filmes impossível de se realizar dentro de portas. Engel não queria saber e, contra o cepticismo reinante, resolveu avançar com o seu próprio projecto realista<sup>11</sup>.

A sua irreverência, tão escandalosamente ingénua para muitos, é bem demonstrada pela opção que tomou de filmar em 35 mm., formato *standard* das produções profissionais hollywoodescas, o único que, estava convencido, lhe iria garantir, sem dificuldades de maior, a distribuição generalizada de *Little Fugitive* pelo país e, quiçá, pelo mundo. O sonho era maior que o homem e o seu tempo. De tal maneira que nem Ruth Orkin acreditou, numa primeira instância, que o filme fosse sequer exequível (in *Morris Engel: The Independent*). Morris Engel não ficou ofendido: “Eu não sabia quase nada sobre cinema. Eu estava convencido que um filme podia ser feito e, naturalmente, a

---

<sup>11</sup> Apetece dizer que o feito de Engel é ainda maior que o de Rossellini, já que, como este refere no artigo «Dez Anos de Cinema» (2007: 134), o facto de na Itália do pós-guerra não haver qualquer assomo de indústria em torno do cinema produziu as condições ideais às por si denominadas “empresas menos rotineiras”. “Todas as iniciativas eram boas” nesse tempo, nesse país, complementa Rossellini. Ora, Engel, pelo contrário, estava num tempo e num país dominado por uma poderosa *nomenklatura* que delimitava na geografia da cidade de Hollywood os limites físicos (os estúdios) e formais (os géneros e o *star-system*) da arte cinematográfica. E quem o diz não somos nós; é a própria Hollywood. Ou teria o protagonista de *Sullivan’s Travels* (1941) conseguido escapar à “cidade dos sonhos” para realizar, finalmente, o seu tão almejado primeiro filme sobre a América real! Como diz João Mário Grilo (1997: 54), “o que ele [John Sullivan] possa trazer *de fora*, dos territórios exteriores, não tem forma de poder interessar Hollywood”. Como um forasteiro do sistema que não lhe pede nada nem quer nada com ele, Morris Engel conseguiu com *Little Fugitive* ir bem mais longe que Sullivan na sua ficção em *Sullivan’s Travels* e na ficção (in)evitável de ou “que é” Hollywood.

Ruth veio de Hollywood e sabia imenso sobre filmes (...), ela sabia o suficiente para saber que era quase impossível que um pequeno grupo de pessoas inexperientes fizessem um filme que competisse com Hollywood”, explicou no documentário *Ruth Orkin: Frames of Life* (1995), realizado pela sua filha Mary Engel.

No artigo que escreveu para a *Film Culture* em 1960, *Cinema of the New Generation*, Jonas Mekas fala de uma característica que nomes como Lionel Rogosin, Robert Frank, John Cassavetes e precisamente Morris Engel tinham em comum: a sua fraca filiação cinéfila e desconhecimento da prática e teoria cinematográficas. “Eles são (...) homens emocionais, imprevisíveis que seguem as suas próprias intuições e visões, respeitando pouco as convenções aceites”, assevera Mekas (1960: 16) e indo mais longe prossegue, “[e] nós sabemos que o melhor cinema Americano tem sido criado por estes “ignorantes” emocionais, sem excluir Griffith”. Bergala (Anexo III, pp. 115) vai ainda mais longe quando nos diz, em entrevista, que a genialidade deste casal de fotógrafos “(...) est né indiscutablement de leur exteriorité par rapport aux habitudes et aux préjugés du milieu du cinema”.

Não obstante, para além de Orkin, a desconfiança quanto à viabilidade do projecto atingiu um montador que Engel e Ashley contrataram para organizar as *rushes* e acompanhar o processo de rodagem. Passadas apenas duas semanas, o único profissional do cinema a trabalhar em *Little Fugitive* demitiu-se, alegando que o filme, tal qual como estava a ser feito, não iria dar em nada. Nesta altura, Engel pediu a Orkin para reconsiderar a sua decisão inicial e ir trabalhando na montagem até que se encontrasse um substituto. Apercebendo-se da qualidade fotográfica do filme, Orkin começou a envolver-se de tal modo na produção que acabou por se encarregar da montagem final de *Little Fugitive* (Bergala, 2009:16).

Com efeito, é curioso verificar o facto de terem sido as duas pessoas mais ligadas à indústria, o editor demissionário e Orkin (por via indirecta da sua mãe e experiência curta de trabalho num grande estúdio), que se mostraram, numa fase inicial, mais relutantes quanto à possibilidade de concretização de um projecto tão estranho aos modos de produção dominantes. De qualquer modo, a persistência dos forasteiros (Engel e Ashley) acabou por vencer a resistência daqueles que se apresentavam tocados, em diferentes graus, por Hollywood (Orkin passa a ser a espinha dorsal do filme ao tornar seu o lugar deixado vago por um montador que provavelmente se viria a arrepender da decisão que tomou).

Contudo, não estaremos a fazer justiça a *Little Fugitive* se virmos nele uma tentativa consciente, mais ou menos calculista, de pulverizar as convenções. As suas imagens são repousantes, tão rumorejantes como a banda sonora de Eddy Manson, feita com apenas uma harmónica (Manson, 1953: 8), e a sua pequena história, ainda mais pessoal que as fotografias do casal Engel/Orkin, é contada com uma honestidade desarmante e enternecedora candura. Numa palavra, *Little Fugitive* protagonizou uma das mais pacíficas e silenciosas revoluções na história do cinema – daí o longo esquecimento a que foi remetido? Alain Bergala (2009: 16), de novo: “*Little Fugitive*, como *Roma, città aperta*, como *À bout de souffle*, é um desses filmes precários, fora das normas de produção, fora das normas técnicas, fora das normas estéticas, que quase não existiu para o público, mas que mudou o cinema de maneira radical”.



### III – Descolagem

#### 3.1. Burstyn e Bazin

Quando Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley concluíram *Little Fugitive*, surgiu o problema, nada pequeno tendo em conta a agressão que este representava para o *establishment*, de garantir a sua distribuição pelo país. O filme foi rejeitado por todas as maiores distribuidoras dos Estados Unidos e, a certa altura, parecia que este estaria condenado ao circuito restrito dos festivais de cinema, das salas *art-house* ou, pura e simplesmente, a desprestigiantes visionamentos caseiros para familiares e amigos. Tal não aconteceu muito por culpa daquele que, para André Bazin (1954: 51; 2009: 18), foi um dos grandes divulgadores da Sétima Arte na América: Joseph Burstyn.

Burstyn foi um discreto distribuidor independente de cinema que deu a conhecer ao público norte-americano as maiores obras-primas do cinema europeu do pós-guerra, entre elas, *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948). Filmes que provaram a muitos jovens realizadores, como Engel e mais tarde Robert Frank, que “se podiam exprimir com total independência dos grandes estúdios” (Brookman, 1991: 50). Foi também ele o responsável pela destacada visibilidade que o pequeno filme independente nova-iorquino *The Quiet One* teve no seu país, que acabou por lhe valer duas nomeações para os Óscares de melhor argumento e melhor documentário. *Little Fugitive*, três anos depois, foi ainda mais longe que este pequeno filme de Sidney Meyers, filmado em 16 mm. e depois ampliado para 35 mm e com a duração de uma hora. De acordo com David Halle (2005: 436), “Que *The Quiet One* estava ainda preso a uma tradição antiga ficou claro quando comparamo-lo com [a capacidade] dos seguintes filmes artísticos nova-iorquinos para captar a atenção da crítica nacional e internacional”. Burstyn viu em *Little Fugitive* essa capacidade de competir com as grandes produções de Hollywood e, até, internacionais.

Numa carta que endereçou à *New York Magazine*, Ruth Orkin (1976: 5) escreve que este foi o primeiro filme independente em 35 mm. a sair do circuito restrito de cinema *art-house* e a entrar na cadeia comercial de distribuição. Os dados que revela são impressionantes: nos Estados Unidos, *Little Fugitive* foi mostrado em 6000 salas de cinema, quando na época só havia 600 salas *art-house* e quando clássicos como *Ladri di biciclette* e *Roma, città aperta* foram exibidos em apenas 2000 salas de cinema. Para os

que se interrogam sobre a imparcialidade de tal informação e a validade destes números, aqui fica uma citação importante de Jonas Mekas (2002: 54 e 55) no seu artigo «Notes on the New American Cinema»: Morris Engel “fez um filme de baixo orçamento que era adequado ao mercado comercial e assim, de uma vez por todas, destruiu o mito dos \$1,000,000. Filmado com um orçamento de \$50,000 – em Hollywood teria custado dez vezes mais – este filme, mais do que qualquer outro, contribuiu para o crescimento da produção de baixo orçamento na América”.

Como muitas mudanças no cinema norte-americano, tudo isto começa fora de portas, na Europa, mais concretamente, no Festival de Veneza de 1953. Burstyn acreditou que esse era o sítio certo para mostrar pela primeira vez ao mundo *Little Fugitive*. A partir do momento em que o conseguiu, Burstyn mais do que padrinho, passou a ser o “quarto elemento” que não se vê ao lado do trio de nomes que abre o genérico do filme: “Written and directed by Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin”<sup>12</sup>. Não por acaso Bazin (2009: 18) escreveu: “Burstyn, que era apenas um distribuidor, teria gostado de ser visto como um produtor, ou mais ainda o autor dos filmes que ele patrocinava”.

*Little Fugitive* não foi só um dos mais corajosos investimentos deste distribuidor; foi também, tragicamente, o seu último. Ainda em 1953, Joseph Burstyn foi atacado fatalmente por uma trombose durante um voo transatlântico. O último feito da sua carreira foi ter conseguido, ponto um, levar um filme amador a Veneza e, ponto dois, vê-lo partilhar o prémio máximo atribuído nessa edição, o Leão de Prata, com as mais recentes obras de Kenji Mizoguchi (*Ugetsu*), Federico Fellini (*I vitelloni*), John Huston (*Moulin Rouge*), Marcel Carné (*Thérèse Raquin*) e o menos conhecido Aleksandr Ptushko (*Sadko*).

Junto da crítica, as reacções foram igualmente entusiásticas. André Bazin foi, entre os críticos, um dos que mais felicitou a decisão do júri de Veneza em premiar *Little Fugitive*. Na edição número 27 dos *Cahiers du Cinéma*, datada de 1953, Bazin diz que este foi “o mais original acontecimento neo-realista do ano” (Bazin, 1953: 20; Bergala, 2009: 16). Quatro meses depois, uma opção editorial evidenciava que a posição de Bazin se tinha consensualizado entre os membros da redacção: os *Cahiers* começaram o ano de 1954 (edição número 31) com Richie Andrusco na capa. Nesta edição, ficou célebre o artigo de François Truffaut sobre o estado do cinema francês, um dos mais

---

<sup>12</sup> Na realidade, a existência de duas cópias diferentes de *Little Fugitive* no mercado, a original que foi mostrada em Veneza (com 75 minutos) e a do DVD (com 80 minutos), resulta da condição que Burstyn colocou a Engel para ser seu distribuidor: redução no número de minutos do filme. Cenas como a de Lennie a lutar com o amigo ou a sequência real do salvamento foram retiradas para o efeito.

importantes textos prévios ao movimento da *Nouvelle Vague*. Não por acaso, também neste número, Bazin voltava a falar de *Little Fugitive*, num (não tão histórico) artigo de quatro páginas que intitulou «Un Film au Téléobjectif». Nele, Bazin relata que este foi o filme mais aplaudido em Veneza ao lado da monumental obra-prima de Kenji Mizoguchi. Algo notável, tendo em conta o facto de *Little Fugitive* ter sido relegado para o pouco prestigiante horário da tarde, aquele que, segundo Bazin, era consagrado aos “filmes sacrificados” (1954: 49). É com indisfarçável gozo que Bazin escreve: “(...) aqueles que viram *The Little Fugitive* puderam à tarde fazer tremer com uma insistência sádica a consciência dos ausentes”. Nas últimas linhas, acrescenta que este constitui, com *Jeux interdits* de René Clément, curiosamente a obra laureada com o Leão de Ouro no ano anterior, um progresso “original e sem dúvida definitivo no filme de crianças” (1954: 52).

Mas, em França, havia quem considerasse as palavras de Bazin excessivas. Michel-Raymond Perez (1955: 43), da revista *Positif*, começa a sua crítica com um pré-aviso: “nós vamos julgar um filme de amadores”. A palavra “amador” tem na sua análise uma conotação negativa, que assombrou o filme durante a sua exibição no Festival de Veneza. Bazin (1954: 51) conta que o próprio Burstyn procurou excessiva e talvez falaciosamente sublinhar a existência de um rigoroso trabalho de planificação por trás de *Little Fugitive* para afastar as vozes que atacavam o filme pela sua falta de profissionalismo: narrativa quase extinta, actores amadores no limite da “improvisação” – na época, palavra altamente estigmatizada – e estranhas opções de montagem e realização. As palavras bem intencionadas de Burstyn não convenceram Bazin nem Perez, mas as reacções foram opostas.

O primeiro não considerava possível, por exemplo, haver um grande trabalho de direcção de actores num filme sem eles, melhor, protagonizado por uma criança sem qualquer experiência, que apenas entrou num filme porque Engel e Ashley repararam nela, certo dia, a divertir-se numa viagem de carrossel em Coney Island. Bazin adora a espontaneidade de tudo, desde a mímica (necessariamente) improvisada de Richie até à imprevisibilidade do cenário natural. O “charme do filme” estava nessa “margem de indeterminação” entre o que era planeado e o que era fortuito. Para o crítico francês (Bazin, 1954: 50 e 51), *Little Fugitive* resulta como um verdadeiro “documento social de Coney Island” e, como tal, “A sua originalidade é, em grande parte, devida àquilo que ele nos revela da vida americana, que mesmo a produção dita neo-realista não nos tinha ainda dado a descobrir”. Bazin (1954: 51; 1953: 20) defende ainda que *Little Fugitive* se

confunde com a vida, quando tende para a improvisação pura dos actores e dos próprios realizadores, aproximando-se como poucos filmes do ideal do teórico e argumentista neo-realista Cesare Zavattini: “um filme (irrealizável?), cujo realizador não conhecia o desfecho, (...) [um] filme livre como a vida ela mesma”.

Perez ataca tudo isto, quando fala da pobreza do cenário, da ausência de uma intriga ou da manifesta incapacidade dos cineastas de “construírem” (verbo importante, quase anti-baziniano) personagens. Por um lado, Bazin considerava que a chave do sucesso da estética de *Little Fugitive* se devia ao aproveitamento que os realizadores souberam dar à sua experiência enquanto jornalistas. Por outro lado, Perez (1955: 43) olhava para esta com sarcasmo: “Seja como for, nós temos a impressão, no espectáculo deste *Little Fugitive*, de folhear as páginas de um número da *Life*. Os autores são, aliás, e é importante notá-lo, jornalistas. Esta indigência literária agrada a alguns que nela vêem vontade de neo-realismo (é, diz-se, o mais neo-realista dos filmes)”. Perez (1955: 44) remata a sua crítica de forma ainda mais acintosa: “[*Little Fugitive* é] um erro de jornalista. Nós perdoamos-lhes sem grande mágoa, mas ser-nos-á mais difícil esquecer o erro das críticas, que tomaram os seus desejos pelas realidades, que acreditaram ver saudar com este filme a aparição de uma nova vanguarda, de um novo cinema”.

A guerra *Cahiers* vs. *Positif* acabaria desempatada com a recepção da crítica de língua inglesa<sup>13</sup> e, mais tarde, com a importância que *Little Fugitive* adquiriu na obra de alguns dos mais importantes cineastas do século XX.

---

<sup>13</sup> A americana *Variety* (Mosk., 1953), cobrindo o festival, reporta o ambiente de entusiasmo generalizado em torno do filme e, não fugindo à regra, fala da montagem, realização, fotografia e actores (sobretudo o pequeno Richie) como os pontos fortes do filme que justificam o seu sucesso. O *New York Times* (Crowther, 1953) elogia o trabalho de amadores de Engel e Orkin, mas não o considera mais do que um “triunfo de fotógrafo com um tema limitado”. A emblemática revista britânica *Sight and Sound*, pela mão de Karel Reisz (1955: 145 e 46), elogia, antes de tudo, a simplicidade e a capacidade de resposta dos seus realizadores não-profissionais ao desafio que puseram a si mesmos. A viagem do pequeno Joey por Coney Island é, para si, o ponto alto do filme: “Tudo isto é magnificamente capturado, divertido e comovente – inconfundivelmente a coisa verdadeira. (...) No fim nós somos deixados com uma selecção maravilhosa de fotografias animadas”. A *Films and Filming* (Brinson, 1954: 19) segue o mesmo tom, ao ressaltar a honestidade, beleza fotográfica e valor documental deste “filme atraente sobre uma criança”.

### 3.2. 399 + 1 e outras equações

*Penso que o cinema do futuro será feito por amadores, na verdadeira acepção da palavra, ou seja, por pessoas que **amam** aquilo que fazem. Não é isso que se passa com os cineastas profissionais de hoje.*

Robert Flaherty<sup>14</sup>

Dissemos que *Little Fugitive* tem alguma coisa a ver com a estética e ideologia da *street photography* nova-iorquina, dos filmes do neo-realismo italiano e com todos os filmes que, a jusante, ajudaram a construir um cinema não *para* mas *de* crianças, como *Jeux interdits* ou *The Kid* de Charles Chaplin. O que escrevemos até aqui faz de *Little Fugitive* o produto de toda esta magnífica confluência de “imagens e ideias”, a que se soma, como também já vimos, um trabalho livre, independente e genuinamente de am(ad)or. Tudo isto é belo e significativo, mas parece irrelevante, quase acidental, quando comparado com toda a esfuziante cadeia de acontecimentos que esse “produto (im)puro”, convertido em “produtor”, vai desencadear no cinema americano e além-fronteiras.

Nada, todavia, que tenha começado com a nomeação de *Little Fugitive* para o Óscar de melhor argumento em 1953 – também *The Quiet One* o foi –, mas com as inúmeras declarações públicas de amor que François Truffaut dedicou ao filme, durante o pico da euforia em torno da recém-nascida *Nouvelle Vague*. À jornalista Lillian Ross da revista *The New Yorker* (1960: 36), o realizador francês, ex-*Cahiers du Cinéma*, terá dito: “A nossa nova vaga não teria existido, se não fosse o jovem americano Morris Engel, que nos mostrou o caminho para a produção independente com o seu bom filme ‘Little Fugitive’”.

Truffaut, conhecido em Paris como *le petit Truffaut*, afirmava no mesmo artigo que desde os sete anos viu três mil filmes, mas apenas quatro conseguiam retratar com justeza o *mundo* da infância. Mais do que filmes “para crianças”, *Zéro de conduite*, *The Road to Life*, *Germania anno zero* e *Little Fugitive* eram, para Truffaut (Ross, 1960: 37), filmes “de crianças”, filmados à altura dos seus olhos e através deles. Com efeito, dois espaços são filmados em *Little Fugitive*: um exterior (documento sobre uma cidade e

---

<sup>14</sup> Citado por Jean Rouch num artigo publicado em *Rossellini e o Cinema Revelador* (2007: 417).

um tempo de que Joey é produto) e outro interior (documento sobre uma cidade e um tempo tal como são *percepcionados* por Joey ou de que, em suma, este é produtor). Estas duas dimensões, interior/exterior, selam a ideia de uma objectividade psicológica (Bazin, 1992: 298) associada à experiência do “pequeno fugitivo”. Como diz José Maria Pérez Lozano (1959: 231), “O espectador contempla o seu próprio mundo com os olhos de Joey”.

De facto, em 1960, ano da estreia internacional de *À bout de souffle*, Truffaut não se cansou de afirmar à imprensa que o verdadeiro impulsionador da *Nouvelle Vague* não era ele nem Jean-Luc Godard, mas o americano Morris Engel (Bergala, 2009: 16). As provas desta ligação são muitas, sendo a principal o filme que inaugurou oficialmente o movimento há 50 anos: *Les quatre cents coups*, a primeira longa-metragem de Truffaut, que, por sinal, abre com uma dedicatória à memória do pai da sua cinefilia, André Bazin, cujo desaparecimento precoce em 1958 lhe roubou a felicidade de assistir aos primeiros passos desse seu filho e depois dos seus irmãos na *prática* do cinema. Em certo sentido, também a *Nouvelle Vague* é a história de uma geração – ou de uma radical cinefiliação, diria Serge Daney (1996: 215) – que, subitamente órfã de pai (Bazin), é obrigada a crescer e a dar o salto na sua relação com o cinema e a vida, passando dos sonhos da infância e do afã teórico, por vezes quase metafísico, da adolescência (a cinefilia) para a realidade *tout court* da idade adulta (a *realização*)<sup>15</sup>. A história que abre, fora de campo, a primeira longa de Truffaut, que serviria de ventre à geração da *Nouvelle Vague*, está contida precisamente na homenagem ao grande pai ausente. Do epitáfio nasce uma sentença viva de mudança, fundadora de um movimento que encontrou no respeito pelo passado e pela memória (*do* cinema) as coordenadas principais da acção presente (*no* cinema).

Por tudo isto, *Les quatre cents coups* tinha de ser *apenas* um filme sobre uma criança indisciplinada – que parece saída de *Zéro de conduite* de Vigo, outro dos heróis de Truffaut que morreu demasiado cedo – em processo de fuga do mundo dos adultos. “Mesmo quando criança, adorava crianças (...). Eu tenho uma ideia forte sobre o mun-

---

<sup>15</sup> Esta visão nostálgica da infância *versus* um certo desencantamento face ao processo de crescimento tem tradução lapidar na personagem que o próprio Truffaut interpreta no seu filme *La nuit américaine* (1973), crónica tragicómica sobre a rodagem acidentada de um filme. Truffaut desdobra-se no papel de realizador do filme e no papel de actor que interpreta o realizador do filme dentro do filme. Se a realidade das filmagens a certa altura lhe oferece obstáculos cada vez mais inultrapassáveis, os sonhos que tem à noite confrontam-no com as memórias da infância, nomeadamente, a forma doce e livre como, em criança, *vivia o cinema*.

do que elas habitam. Moralmente, a criança é como um lobo – fora da sociedade”, diz o *petit Truffaut* à *The New Yorker* (Ross, 1960: 36).

As afinidades, temáticas e formais, com *Little Fugitive* são óbvias. Desde logo, Truffaut escolhe trabalhar com uma criança e decide filmar fora dos estúdios, com pouco dinheiro e uma equipa pequena. Engel (Axmaker, 2009) diz que apenas são precisas duas pessoas para se fazer um filme, Truffaut (Ross, 1960: 36) não discorda e justifica: “uma pequena equipa é de uma grande ajuda para um actor, especialmente quando este é inexperiente. Quanto menos pessoas ele encontra à sua volta, mais natural ele será. A filmar muitas das minhas cenas, eu mando toda a gente embora menos o operador de câmara”. A ligação entre estes dois filmes não se fica pelo “método” que ambos os realizadores empregaram. Para além da primazia dada ao ponto de vista da criança (Higgins, 2006: 219) e da inspiração que foi buscar às suas recordações de infância, Truffaut pede emprestado a *Little Fugitive* algumas ideias, nem que episódicas, para compor as “escapadelas” do seu *alter ego* Antoine Doinel<sup>16</sup> (Jean-Pierre Léaud).

Duas delas parecem-nos evidentes. Desde logo, a sequência em que Doinel usa o dinheiro do almoço para jogar *pinball* num café e para depois pagar uma volta na atordante roda giratória lembra a viagem de Joey pelas atracções da feira popular de Coney Island, especialmente a sua primeira viagem de carrossel, ou o salto de Lennie na Parachute Tower (Imagens 1, pp. 91). O uso de planos subjectivos, ângulos inusitados e montagem acelerada são o denominador comum dessas cenas. Por outro lado, tanto Doinel como Joey procuram criar uma certa rotina na sua nova vida enquanto “fugitivos a solo”. Depois de uma noite mal passada, Doinel furta uma garrafa de leite e faz dela o seu pequeno-almoço improvisado; a seguir, replicando um gesto de Joey, dirige-se a uma fonte para lavar a cara (Imagens 2, pp. 91). Tanto um como outro envolvem-se, provavelmente movidos por um desejo de escape, numa espécie de encenação da normalidade que demora pouco a sucumbir à força intrusiva da realidade – como a areia da praia que inevitavelmente se entranha na roupa, se cola à pele, entra nos olhos e, obscurecendo a metáfora inofensiva de Engel, invade o fluxo sanguíneo.

Na cena final de *Les quatre cents coups* vemos resquícios dos instantes derradeiros de *Little Fugitive*, mas também de *L’atalante* (Imagens 3, pp. 92). Doinel corre sozi-

---

<sup>16</sup> “Where is the father?”, pergunta o professor de inglês a um dos colegas de Doinel. Esta interrogação assombra a história de vida de Engel e de Truffaut, que, como Doinel, nunca conheceu o seu pai verdadeiro. Em comentário áudio, o seu amigo de infância Robert Lachenay recorda o dia em que Truffaut apareceu sobressaltado em sua casa para lhe contar a chocante descoberta: o seu pai não era o seu pai verdadeiro, mas um padrasto.

nho na praia deserta em direcção ao mar; contempla-o rapidamente pela primeira vez e vira-se para a câmara. A imagem congela antes que alguém (um Lennie ou um père Jules?) apareça para lhe aliviar a dor (esclarecendo um equívoco ou devolvendo-lhe o seu objecto de desejo). O “fim” justapõe-se a uma imagem frontal de Doinel, que não será muito diferente da fotografia de identificação que lhe tiraram na Casa de Correção (Imagem 1, pp. 93). Apesar disso, Doinel olha a câmara de frente como se já não tivesse medo do seu reflexo e, por isso, esta imagem final, com o seu quê de redentora, também encerra uma réstia de esperança. David Company (2008: 57) no seu livro *Photography and Cinema* aprofunda a análise de tão pungente – porque duradouro? – fotograma: “Através da fotografia ele [Truffaut] procura finalizar sem concluir, optando pelo que é, de facto, a abertura essencial da imagem fotográfica. Em vez de a domar, Truffaut deixa-a à solta em toda a sua multiplicidade, criando aquele que é o final mais definido e indefinido do cinema”.

Os paralelismos entre estes dois filmes, com seis anos de diferença, não se esgotarão certamente aqui, mas parece-nos já claro o contributo decisivo que um filme quase desconhecido, ontem como hoje, chamado *Little Fugitive* teve no nascimento de um dos mais importantes filmes da história do cinema. Em retrospectiva, é legítimo vê-lo como o *399 Golpes* de François Truffaut<sup>17</sup>.

De qualquer modo, Truffaut não foi o único dos bons alunos de Bazin a ser tocado por *Little Fugitive*. Jean-Luc Godard era também um admirador confesso do trabalho de Engel, especialmente, das proezas que este havia alcançado com uma câmara do seu próprio fabrico. No início dos anos 60, Godard chegou mesmo a enviar uma carta a Morris Engel propondo a aquisição da câmara de 35 mm. que este concebera (Bergala, 2006: 16). Lamentando não poder ir a Nova Iorque por se encontrar retido na montagem do seu mais recente filme, Godard diz na carta: “I am sending to you Raoul Coutard, my operator, who will, if you agree, just have a look on your camera from his technical point of view” (Anexo III, pp. 119). Se pensarmos que para *À bout de souffle* Coutard fabricou uma película ultra-sensível a partir de rolos de 18 metros destinados à fotografia (Cousins, 2004: 269) e que Godard fez da mobilidade de uma câmara de 35

---

<sup>17</sup> Podemos dizer que a história desta ligação entre Truffaut e o tema da infância teve um interessante novo desenvolvimento numa das suas poucas produções para outro realizador: *L'enfance nue* (1968), a primeira longa-metragem de Maurice Pialat. Várias são as parecenças entre este filme e *Les quatre cents coups*. Nos dois, o protagonista é uma criança de comportamento instável que acaba rejeitada pelos seus pais – adoptivos, no caso do filme de Pialat. *L'enfance nue* acompanha a saga de um jovem rapaz, chamado François, entre a família que o rejeita para outra, a de acolhimento, que o recebe a título provisório. Filmado num estilo semi-documental ainda mais depurado, ousamos ver nesta notável primeira obra o *401 Golpes* de François Truffaut.



mm. a imagem de marca do seu cinema e da sua geração, não espanta o interesse da dupla pela invenção de Engel. Em *Morris Engel: The Independent*, os nomes fortes do chamado cinema directo norte-americano, como D.A. Pennebaker, Al Maysles e Richard Leacock, contribuem com o seu testemunho para afirmarem o carácter revolucionário e inspirador daquela tecnologia.

Anos antes da carta de Godard, um fotojornalista prestigiado da revista *Life*, amigo de Engel (Anexo III, pp. 108) e aspirante a cineasta também andou a namorar a mesma câmara. O seu nome era Stanley Kubrick (Axmaker, 2009; Morris, 2009), realizador que iria revolucionar o uso da *steadicam* em *The Shining* (1980).

### 3.3. Engel e o Novo Cinema Americano

*Innocence, sincerity and openness have become the main quest of all American Art.*

Jonas Mekas<sup>18</sup>

A direcção de actores de Engel e Orkin, baseada sobretudo no improviso, foi o aspecto que mais repercussão teve no *modus operandi* dos realizadores norte-americanos ditos independentes que surgiram depois de *Little Fugitive*. Os dois nomes mais sonantes foram John Cassavetes e Robert Frank.

*Shadows*, em primeiro lugar, e depois *Pull My Daisy* trouxeram, como diz Philip Brookman (1991: 51), “a realidade para dentro dos limites da ficção”. Não há dúvida que *Little Fugitive* fez isso seis anos antes, mas a verdade é que Cassavetes e Frank levaram a novos limites alguns dos seus pressupostos. O primeiro fez um filme sem argumento escrito, *assumidamente* baseado na capacidade de improvisação dos seus actores. A frase subversiva que encerra *Shadows* – “The movie you have just seen was an improvisation...” – acabou de vez com a ideia generalizada à data de *Little Fugitive* de que o improviso era um recurso indolente próprio de amadores e inaptos.

Todavia, a etiqueta de “pai do cinema independente norte-americano” é um equívoco quando aplicada (unicamente) a Cassavetes. Apesar do seu método inovador e extraordinariamente influente, os principais elementos do cinema de Cassavetes já estavam presentes, na sua essência, nos filmes de Morris Engel e Ruth Orkin. Foster Hirsch,

---

<sup>18</sup> Frase extraída de um artigo publicado na *Film Culture* (1960: 16).

no documentário *Morris Engel: The Independent*, chega mesmo a afirmar que, ao contrário do que se diz, não foi Cassavetes o primeiro nome do cinema independente americano, mas sim Morris Engel. Ray Carney (2001: 61), um dos maiores especialistas de Cassavetes, é igualmente taxativo: “Os críticos que o vêem [Cassavetes] como “o primeiro independente” estão apenas a mostrar a sua ignorância em relação à história do cinema independente americano, que começa no início dos anos 50. Cassavetes gostava pessoalmente do trabalho de Morris Engel, Lionel Rogosin e Shirley Clarke, que ele viu antes de ter começado *Shadows*”.

Robert Frank redimensionou, por sua vez, a questão da relação do realizador com o seu objecto. *Pull My Daisy* nasceu de uma história de Jack Kerouac, que, à imagem da sua prosa *beat*, se baseava num episódio real. Todos os actores, salvo Delphine Seyrig, eram amadores, alguns faziam de si mesmos (caso do poeta Allen Ginsberg) e todos, sem excepção, eram amigos pessoais de Robert Frank (até o seu filho pequeno, Pablo Frank, merece um *cameo*). Apesar de haver um guião escrito (posteriormente narrado) por Kerouac, Frank colocava a ênfase na improvisação dos seus não-actores (Brookman, 1991: 50 e 51).

Para além de *Pull My Daisy*, o autor do controverso projecto fotográfico *The Americans* (1958) realizou alguns dos filmes mais angustiantemente pessoais na história do cinema, que expunham a sua relação com o filho Pablo, um esquizofrénico crónico; aludiam directa ou indirectamente à morte da sua filha num desastre de aviação e às consequências de tudo isto na vida do próprio Robert Frank (que tantas vezes se filma a si mesmo) e da sua mulher, a artista plástica June Leaf. Não é de estranhar por isso que Frank tenha encabeçado um grupo constituído por vinte e três realizadores independentes que Jonas Mekas, antes dos seus *diaries*, baptizou de *The New American Cinema*<sup>19</sup> e que no seu manifesto afirmava: “Acreditamos que o cinema é uma expressão pessoal indivisível” (Brookman, 1991: 51). Robert Frank soube, com os seus exercícios escancaradamente autobiográficos (por exemplo, *Conversations in Vermont* e *Home Improve-*

---

<sup>19</sup> Num artigo que escreveu para a si fundada *Film Culture*, Mekas (s.d.: 2) sistematiza os princípios do movimento em três preceitos: descrença e aversão ao cinema oficial e a sua rigidez temática e formal; maior preocupação com as condições emocionais e intelectuais da sua geração por oposição às preocupações neo-realistas com a materialidade; e libertação do sobreprofissionalismo e sobretecnocratismo que retira inspiração e espontaneidade ao cinema oficial, guiando-se pela intuição e improvisação sobre a disciplina. Em suma, a nova geração de cineastas tinha por missão contrariar as palavras de ordem de Hollywood (Grilo, 1997), subtraindo todas estas a um novo imperativo de emancipação e liberdade. Liberdade do realizador em relação ao produtor e emancipação da sua obra das políticas castradoras e puramente mercantilistas das empresas de distribuição e exibição cinematográficas.

*ments*), como levar tais palavras à letra, tornando quase anódinas as gentis auto-evocações de *Little Fugitive*.

# SEGUNDA PARTE

## ANÁLISE DO OBJECTO

## I – A Teoria Realista

*Ladrões de Bicicletas é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Sem actores, sem história, sem realização, isto é, finalmente na ilusão estética perfeita da realidade: acabou o cinema.*

André Bazin<sup>20</sup>

### 1.1. O que é o realismo?

Pelo facto de ser o autor de uma obra inspiradora que fez da teoria uma prática, por ter posto os filmes sempre acima de qualquer “teoria geral” – mesmo a da política dos autores –, pelo não menos importante entusiasmo que revelou aquando da estreia internacional de *Little Fugitive* em Veneza, fazemos dos textos de Bazin a base fundamental deste estudo, começando com o fundamental «A Ontologia da Imagem Fotográfica» (Bazin, 1992: 13-21). Nele, Bazin equipara o cinema ao acto fotográfico de inscrever e representar a realidade (David, 2007: 147). Para si, a essência da arte cinematográfica consiste na produção de um mundo duplo, próximo daquele que tocamos e nos toca sem (inter)mediação. Ao cinema cabe a *função* de representar, no sentido de tornar presente de novo no tempo e no espaço, o mundo exterior.

Não se trata, como na pintura, de um duplo desse mundo subjectivamente entendido ou filtrado, mas da sua revelação mecanicamente induzida, em que a intervenção poluta do homem é mínima. Bazin sublinha que a *ilusão* do real nunca foi tão poderosa como na fotografia: nela, o objecto surge a todos nós com uma força de verdade capaz de sofismar quase por completo a sua existência vicária.

No reconhecimento da natureza fotográfica do cinema, Bazin (1992: 351) vê na escola italiana do neo-realismo a mais séria devoção em ir traçando uma autêntica “assíntota da realidade”. Não há nenhuma ilusão de que o cinema se pode dissolver no real sem o modificar, mas a convicção de que a sua funcionalidade ontológica (Bazin, 1992: 113) lhe permitirá uma *aproximação* ao sublime. Como nota V.F. Perkins (1992: 57), “É absurdo afirmar que os filmes são como a vida, mas é certo que eles podem

---

<sup>20</sup> Frase extraída de *O que é o cinema?* (1992: 362).

impressionar-nos como sendo mais parecido com a vida que qualquer outra forma narrativa”.

É dentro desta moldura de ideias que Bazin (1992: 23-29) fala do chamado “mito do cinema total”. Desde a revelação fotográfica das primeiras imagens que o homem procura “recriar o mundo à sua imagem” de forma automática. As experiências de Muybridge, Marley e os irmãos Lumière mostram, segundo o autor, a pulsão de todos os fotógrafos primitivos: embalsamar o tempo, isto é, tornar presente no tempo e no espaço qualquer imagem da realidade. À fotografia faltava o movimento, a duração, o som e a cor. Antes do tempo, os primeiros fotógrafos já eram cineastas em potência<sup>21</sup>. A fotografia foi assim cumprida como a primeira etapa para o desenvolvimento do cinema, mas, apesar disso, a insatisfação perdura.

Nas primeiras imagens dos irmãos Lumière faltava, desde logo, o som e a cor. Para Bazin, o cinema era uma espécie de *work in progress* no sentido do realismo puro. “Se as origens de uma arte deixam perceber qualquer coisa da sua essência, é permitido considerar o cinema mudo e o cinema sonoro como etapas de um desenvolvimento técnico que realiza aos poucos o mito original dos investigadores. (...) O cinema ainda não está inventado!” (Bazin, 1992: 27 e 28).

Apesar de se denotar aqui um exíguo determinismo tecnológico, Bazin não deixa de ser claro quanto ao carácter mítico, ou “em evolução”, deste projecto (est)ético chamado cinema. O mito do cinema total é isto: finalmente, o Cinema ou, finalmente, um cinema sem cinema. Uma (im)possibilidade, portanto? Bazin (1992: 371) esclarece: “A atitude neo-realista é um ideal de que nos aproximamos mais ou menos”.

Este ideal é, em Bazin (1992: 87), o filme de 90 minutos sobre um homem comum em que nada se passa e que Zavattini (1953: 66) nunca realizou, mas que sonhou fazê-lo na convicção de que iria criar algo de “espectacular”, não pelo seu carácter excepcional, mas precisamente pelas suas qualidades “normais”. “*Little Fugitive* parece-me como a aproximação mais satisfatória até hoje do ideal neo-realista tal como o definiu Zavattini: fazer da própria vida um espectáculo, conseguir transmitir em filme o

---

<sup>21</sup> Engel e Orkin como que simbolizam em imagens a própria natureza fotográfica do cinema. Na significativa cena em que Joey faz experiências com uma câmara fotográfica, na barraca das fotos de Coney Island, a certa altura o visor da câmara de filmar coincide com o visor da câmara fotográfica, num plano subjectivo da *visão* de Joey. O que ele vê é uma ilusão óptica. O que Joey faz é corrigir o que vê; altera a realidade para corrigir o efeito ilusório do que vê através da câmara. Como se a representação ditasse a verdade das coisas e não o contrário. A questão da subjectividade/objectividade da representação fotográfica parece estar aqui sintetizada de forma audaz, quase invisível, tal como, no fundo, todas as forças e fraquezas da teoria realista.

simples andar de um homem ao qual talvez [a vertigem do talvez] nada acontece”, diz André Bazin (1953:20).

Na teoria do cinema total depreende-se, logo, a ideia de absoluto ou re-ligioso (do latim *religare*), sendo no seu seguimento que o teórico francês procede a uma des-sacralização do cinema e a uma sacralização do real<sup>22</sup>. Para Zavattini (1953: 64), um dos poucos criadores da escola italiana a considerar-se a si mesmo “neo-realista”, a realidade era fonte inesgotável de cinema. “Qualquer hora do dia, qualquer sítio, qualquer pessoa, é tema para uma narrativa se o narrador for capaz de observar e iluminar todos estes elementos colectivos ao explorar o seu valor interior”. Sem destoar, Bazin fala da beleza (uma estética...) imanente ao real tal como Rossellini vê na desintermediada relação entre a natureza e o Homem a verdadeira aceção re-ligiosa, secularizada, do sagrado<sup>23</sup>.

Pese embora o carácter metafísico e essencialista das suas ideias, Bazin não é absoluto quanto à definição de realismo. Ao contrário do seu “homólogo alemão” Siegfried Kracauer<sup>24</sup> (Grilo, 2008: 159), Bazin faz dessa definição o objecto de uma procura constante e dinâmica ao entender o realismo como um valor plural e resiliente para o qual o cinema deverá tender. No artigo que escreveu em 1946 sobre William Wyler (Bazin, 1997: 6), afirma que a tendência realista nasceu com Marey, Muybridge e os irmãos Lumière, mas, desde aí, esta foi sofrendo mutações consoante as técnicas disponíveis e as diferentes abordagens estéticas. Portanto, não há realismo, mas realismos.

---

<sup>22</sup> O catolicismo de André Bazin, que lhe valeu duríssimas críticas nas páginas da revista de esquerda *Positif* (Gozlan, 2009: 91-129), está bem patente no seu corpo teórico, nomeadamente quando atribui um papel messiânico ao cineasta, a quem cabe registar as imagens do mundo através dessa espécie de “milagre” que *pode ser* o cinema. Em Rossellini, um católico menos definível, encontrou o espelho perfeito desta metafísica do real, mas foi De Sica quem mais se aproximou dela com *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*. Um dia Zavattini (1953: 67) disse “Se Cristo tivesse uma câmara” seria neo-realista. Dificilmente Bazin discordaria disso.

<sup>23</sup> Veja-se *Francesco, giullare di Dio* (Bernardi, 2007: 176), espécie de documentário impossível sobre a vida de S. Francisco e os seus acólitos, em que a santidade daquele é “absolutamente física”, sem sinal de Deus, como a de Karin em *Stromboli*. Em Rossellini, “O sagrado é o corpo, o rosto humano, o animal, a planta, o porco, o leproso, todas as coisas, vivas ou não, são símbolos do mundo. Esta santidade é uma redescoberta do mundo, a sua epifania desprovida de epifania, visto que depende de vermos aquilo que está perante os nossos olhos” (Bernardi, 2007: 178 e 179).

<sup>24</sup> Outro nome importante da teoria realista, o qual sob uma perspectiva vincadamente teleológica – assente mais nos fins que nos meios (Penafria, 2005: 8) – lançou *Theory of Film* (1960), dois anos depois da morte de Bazin e da publicação de *O que é o cinema?*. Apesar de estarem em sintonia em vários pontos e de serem contemporâneos um do outro, ambos cometeram a proeza de nunca se terem citado mutuamente.

## 1.2. O que são os realismos?

No artigo «Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Libertação», o autor francês escreve: “Entre os realismos opostos, mas igualmente puros de *Farrebique* e *Citizen Kane*, inúmeras combinações são possíveis” (Bazin, 1992: 289). Se o primeiro se caracteriza pela improvisação dos seus intérpretes amadores, autenticidade dos cenários e actualidade do argumento (espécie de reportagem social), o segundo é notável pela forma como foge ao cânone clássico da montagem analítica, fragmentando ao mínimo o tempo e o espaço fílmicos. Longos *takes* e uma rigorosa fotografia em profundidade de campo conferem-lhe um realismo espacial que faz esquecer o facto de, em *Citizen Kane*, tudo ser reconstituído em estúdio.

Os dois filmes respeitam a natureza do cinema de representar o real, já que “Será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade” (Bazin, 1992: 290). Enquanto não surge a síntese perfeita entre os diferentes realismos – *La terra trema* quase a fazia<sup>25</sup> – Bazin (1992: 286) sai à defesa de filmes tão diferentes como *Nosferatu*, que dá a volta à “heresia expressionista” por ser filmado em cenários naturais, ou mesmo *La passion de Jeanne d’Arc*, um “documentário de rostos” (Bazin, 1992: 176).

Como lhe é apanágio, Bazin sabe como adequar os filmes que aprecia ao edifício conceptual que foi erigindo. Como tal, elegantemente enquadra o seu realismo, perdão, os seus realismos da seguinte maneira: “Chamaremos portanto *realista* a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã” (Bazin, 1992: 287).

Longe do fundamentalismo que alguns dos seus críticos injustamente lhe atribuem (Gozlan, 2009: 91-129; Tudor, 2009: 116; Wollen, 1984: 136-138), Bazin procura com a por si formulada regra da montagem interdita definir os limites até aos quais essa técnica do cinema poderia interferir com a sua natureza fotográfica, que o crítico francês

---

<sup>25</sup> Em Dezembro de 1948, o autor fala de *La terra trema* de Luchino Visconti como sendo um “Super-Farrebique” (Bazin, 1992: 303): “As imagens de *La terra trema* realizam o paradoxo e a habilidade de integrar no realismo documentarista de *Farrebique* o realismo estético de *Citizen Kane*” (1992: 305). “Pela primeira vez aqui, todo um filme em que o estilo de planificação, a representação dos actores e o vigor fotográfico, é igual intra e extramuros” (1992: 306). Mas esta não era a síntese perfeita que Bazin desejava. De forma surpreendente, o crítico francês ataca *La terra trema* onde elogiava outros: na sua extrema renúncia ao drama, longa duração (cerca de 3 horas) e na sua fidedignidade ao dialecto siciliano dos pescadores do filme, que Bazin critica por ser incompreensível. “É necessário que a estética de *La terra trema* possa ser utilizada com fins dramáticos para servir a evolução do cinema. Caso contrário será apenas uma esplêndida via de resguardo” (Bazin, 1992: 309). Ao mesmo tempo, Bazin (1992: 309) receia que Visconti consiga reprimir a sua “perigosa tendência para o esteticismo”, levantando ainda dúvidas quanto à sinceridade da sua militância comunista, sendo ele um “grande aristocrata, artista até às pontas dos cabelos”.



tal como Kracauer consideravam básica (Grilo, 2008: 155-159); ou seja, em certos momentos num filme, não todos, impunha-se ao realizador o respeito pela unidade espaço-tempo da realidade visível. Isto é, não que um filme para ser um filme tenha de ser filmado em *continuum* do começo ao fim, pois há situações em que o uso da montagem é inevitável; agora, Bazin (1992: 67) sublinha, “quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita”.

Da mesma forma, será redutor ver na teoria realista uma afirmação da importância do plano por oposição à escola soviética de Eisenstein, que punha a tónica no poder dialéctico da montagem. O que Bazin defende é não tanto o valor do plano, mas, mais ainda ou antes dele, os factos representados. Pegando no exemplo paradigmático de *Paisà*, Bazin (1992: 349) fala das “imagens-facto” ou “instantes concretos da vida” como principal unidade narrativa da escola italiana. O facto é um fragmento da realidade que apenas ganha sentido na relação com outros factos. O plano, por sua vez, é o fragmento de filme que materializa um “ponto de vista” sobre a realidade (ou uma sucessão de factos). O primeiro existe, sempre, antes do segundo e nunca este último deve “impor-se” valorativamente ao primeiro.

Para Bazin, a imagem deverá ser traduzida em “planos” como fragmento da realidade anterior ao sentido. Esta ideia é explicada por Bazin (1992: 371) na metáfora do tijolo e da casa, invocada por si na «Defesa de Rossellini». O filme neo-realista só atribui sentido *a posteriori*, na ligação que o espectador faz entre “factos”, entre fragmentos da realidade – os tijolos, na combinação do seu volume, formam uma casa – ao passo que o filme clássico atribui sentido aprioristicamente – “a casa está já no tijolo”.

Usando a metáfora da porta, podemos dizer que a porta está na maçaneta, como o homem está na mão que a abre. Este sentido é atribuído a jusante da realidade, não no seu seguimento natural (o todo e só depois a parte; a porta tem uma maçaneta como o homem tem uma mão e não o contrário). Esta distorção dramatizante é atacada pelo teórico francês em vários artigos que escreveu, nos quais, por sua vez, pugna por uma *mise en scène* total ou não-dissociativa (entre o homem e as coisas) e tendencialmente objectiva. “A superfície do ecrã”, elabora Bazin (1992: 299), “deve apresentar igual densidade concreta”. Por exemplo: um grande plano da maçaneta da porta deverá ser substituído por uma “imagem-facto” em que todas as suas características concretas sejam igualmente visíveis. Ao mesmo tempo, a realização não deverá dissociar o actor do seu contexto material e dos outros actores, na medida em que todos estes “factos” apresen-

tam a mesma dimensão concreta – a “sua igualdade ontológica destrói no seu princípio a categoria dramática” (Bazin, 1992: 349). Na teoria realista, ante “factos”, a câmara não deve valorar; *a câmara deve ser plana*.

Em movimento ou parada, o fim da imagem realista é este: uma “arte” aberta ao fluxo da vida, que se deleita apenas com a sua (não) grandiosa constatação. Em suma, é essência da fotografia como do cinema uma fetichização do real *tout court*, uma ascese da “imagem-facto” ou uma *mise en scène* paradoxal: meticulosa e ausente (Bazin, 1992: 342). O que Bazin elogia é exactamente esta espécie de celebração não celebrativa do real.

Nos anos 40 e 50, André Bazin (o teórico) vinha assim pugnar pelo *ideal* de uma arte levada ao mínimo, sacrificada à sua função ontológica de *revelar* em vez de *significar* ou, como dizia Jacques Rivette (2007: 253), de *mostrar* em vez de *demonstrar*. No mesmo período histórico, Roberto Rossellini (o prático) tudo dizia com a frase “as coisas estão aí, para quê manipulá-las?” (Grilo, 2008: 153). Do mesmo modo, Cesare Zavattini (a síntese) clamava uma urgência: o “hoje, hoje, hoje” (Zavattini, 1953: 68; Cousins, 2004: 191). *In toto*, assim cadenciava a marcha realista por altura em que um pequeno fugitivo desaguava nas praias apinhadas de gente de Coney Island.

## II – A Prática Realista ou A Criança Espreita-nos

### 2.1. Da caneta-câmara de Bazin à câmara-caneta de Engel

Como vimos, a ontologia de Bazin é uma deontologia (Penafria, 2005: 8 e 9), sendo que quase todos os seus preceitos vão no sentido de uma *mise en scène* da ausência (Bazin, 1997: 12), nascida de várias elaborações em torno da pergunta: como filmar o nada ou o “tudo do nada” com o mínimo de intervenção humana? Pegando em exemplos concretos, Bazin usa a caneta para decompor o filme em todos os seus componentes e aplicar a cada um deles a sua moldura (est)ética. As suas “leis” traduzem-se, muitas vezes, em indicações práticas que ajudaram a classe dos cineastas a trilhar o caminho do cinema moderno. Não temos dúvidas que Morris Engel e Ruth Orkin, directa (os textos) ou indirectamente (os filmes), terão sido influenciados pelas reflexões de Bazin sobre: a técnica narrativa, a escolha e direcção de actores, a natureza do *décor*, a planificação e, por fim, a montagem de imagem e som. Nas próximas linhas, propomos a aplicação da moldura baziniana a cada um destes componentes de *Little Fugitive*.

#### 2.1.1. A técnica narrativa

*Será perseguido em tribunal quem tente encontrar um motivo nesta narrativa; será degredado quem tente encontrar nela uma moral; quem tente encontrar aqui uma intriga será fuzilado.*

Mark Twain, *As Aventuras de Huckleberry Finn*

Próxima de Zavattini, a narrativa de *Little Fugitive* parece tecida pela vida e aberta à sua palpação incerta (Grilo, 2008: 153). Kracauer (1997: 252) enquadra *Little Fugitive* no que define como “filme episódico”, um termo que aplica a histórias que se fazem na fronteira entre a ficção e o documentário. Por oposição ao modelo clássico de Hollywood, Ray Ashley e Morris Engel seguem a escola italiana em que a “necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática. Brota e cresce com a aparência e a liberdade da vida” (Bazin, 1992: 292). Ashley e Engel rejeitam assim o tradicional regime orgânico da imagem, baseado numa lógica causa-reação, estímulo-resposta de que

Hollywood é pródiga. Como em *Huckleberry Finn* de Mark Twain, a história do pequeno fugitivo é uma sucessão daquilo que o filósofo Gilles Deleuze define como *situações* ópticas e sonoras puras (Grilo, 2008: 153). Torneando as “matemáticas elementares do drama” (Bazin, 1992: 326), a dupla norte-americana procura eliminar as marcas de um *plot* na história de Joey, evitando que as suas situações não estejam ligadas entre si por motivações dramáticas ou morais que tornem o filme num bloco sólido, sem margens de indeterminação.

Todavia, a realidade não se constrói: flui. Reconhecendo isso, Ashley e Engel procuraram, inspirados pelos neo-realistas, que a construção fosse o mais invisível possível ao espectador. Para tal, seguiram, na prática, o que Bazin (1992: 326) define como a lei da intermutabilidade dos acontecimentos, porquanto “nenhuma vontade parece organizá-los segundo um espectro dramático”. Bazin (1992: 316) desenvolve esta sua lei numa crítica a *Ladri di biciclette*, notando que neste filme de De Sica e Zavattini “Os acontecimentos não são essencialmente indícios de alguma coisa, de uma verdade que precisássemos convencer-nos, conservam todo o seu peso, toda a sua singularidade, toda a sua ambiguidade de facto”. Mais à frente, Bazin dá exemplos: “Se o garoto, no meio de uma perseguição, tem de repente vontade de urinar, urina. Se uma carga de água obriga o pai e o filho a abrigarem-se num portão temos, como eles, de renunciar à busca para esperar que a chuva passe”.

Encontramos episódios semelhantes em *Little Fugitive*: depois de se embriagar com coca-colas e de se empanturrar com doces, vemos Joey a ir à casa de banho; a cena da chuva, plena de “gravitação vertical” (Bazin, 1992: 355), põe o espectador em suspense até que o tempo melhore; e, para mais, temos todos os momentos em que nada de especial acontece, em que Joey não tem dinheiro e limita-se a “estar” entre a multidão.

Mark Cousins (2004: 190), de forma análoga, questiona como teria sido o *remake* americano de *Ladri di biciclette*: dentro da lógica organicista da técnica narrativa clássica, o instante perto do fim em que o pequeno Bruno quase é atropelado por um carro sem que Antonio reparasse iria dar origem mais tarde a uma cena em que este último procuraria redimir-se no seu papel de pai – daquele facto esporádico nascia uma causalidade, uma moralidade... “Este episódio”, conta Zavattini (1953: 65), “foi “inventado”, mas com a intenção de comunicar um facto do dia-a-dia sobre o quotidiano dessa gente, um pequeno facto – tão pequeno que o seu protagonista nem repara nele –, mas cheio de vida”. Bazin (1992: 348), com ainda mais argúcia, invoca a construção narrativa de *Umberto D.* para ilustrar o ideal realista: “Que relação causal estabelecer entre uma

angina benigna que Umberto D. vai tratar ao hospital, o ser posto na rua pela dona da casa e a sua ideia de suicídio? Com ou sem angina, o despejo estava anunciado. Um «autor dramático» teria feito da angina uma doença grave para estabelecer uma relação lógica e patética entre os dois acontecimentos”. O sortilégio do real ou a sua ontológica ambiguidade (Bazin, 1992: 334) é a massa de que são feitos os argumentos da escola italiana, sobretudo os de Zavattini.

Em *Little Fugitive*, as personagens (sobretudo, os adultos) aparecem e desaparecem consoante o trajecto mais ou menos arbitrário de Joey por Coney Island. Quando aqui chegamos, tudo parece inútil à acção, na medida em que sentimos que se Joey tivesse decidido deitar-se na praia e dormir não haveria nada a mostrar até ao reencontro com o irmão, tal como se Umberto D. tivesse decidido ficar na cama nada aconteceria até o seu despejo pela senhoria ou se Antonio tivesse redescoberto a sua bicicleta pouco tempo depois de a perder o filme necessariamente acabava mais cedo, se fosse o caso, talvez antes mesmo de poder ser classificado de longa-metragem. Fica, então, no espírito do espectador a ideia de que, afinal, tudo *calhou* não ter sido assim; que tais filmes *aconteceram* mais ou menos por acaso.

Entre *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* estará *Little Fugitive*, tudo filmes mínimos sobre seres errantes à procura do seu espaço – ou sonhando com um “regresso a casa”. Umberto D. lida com um despejo iminente – uma vida de mendicância para a qual tem de se treinar – e Antonio não regressa a casa até encontrar a sua (ou uma...) bicicleta que lhe devolva o emprego de que tanto precisa. Joey, em comparação, também não regressará a casa depois do acidente com o seu irmão e começa, de forma racional, a habituar-se à sua nova casa: a praia de Coney Island.

Esta aproximação ao real advém do fundo de verdade inerente à história do filme: para além do seu carácter fortemente autobiográfico – que já explanámos –, Engel, como os neo-realistas, deixa à mercê da realidade a sua muito magra ficção (um argumento com cerca de 15 páginas<sup>26</sup>). A sensação de espontaneidade a ela associada nasce da forma como Engel evita a típica intriga hollywoodesca, mas também como se deixa comandar pelos movimentos (imprevisíveis) do protagonista e impregnar por aquilo que se passa à sua volta, nomeadamente, acontecimentos reais, como a cena do afogamento e a chuvada que *de facto* se abateu sobre Coney Island (Imagens 4, pp. 94). Pensando nela, Bergala (Anexo III, pp. 117) conclui: “C'est aussi un cinéma qui, comme *Monika* de

---

<sup>26</sup> Em Anexo III (pp. 121-137), tornamos pública a versão que obtivemos junto de Mary Engel.

Bergman, est sensible aux variations météorologiques imprévisibles et accueillies avec bonheur par le cinéaste, comme chez Renoir et Straub”.

### 2.1.2. A escolha e direcção de actores

*Star-system. É não fazer caso do imenso poder de atracção do novo e do imprevisto. De um filme para o outro, de um tema para outro, face aos mesmos rostos impossíveis de acreditar.*

Robert Bresson<sup>27</sup>

“Cinema sem actores? Sem dúvida!”, exclama André Bazin (1992: 321) num texto que escreveu em 1949 para a revista *Esprit* sobre *Ladri di biciclette*. Para o teórico francês, esta obra-prima de De Sica mostrou como o neo-realismo conseguia sobreviver ao esgotamento do tema da Libertação, sem virar costas aos principais assuntos da actualidade, nomeadamente, o desemprego que assolava a sociedade italiana no final dos anos 40. Este era um filme sem actores profissionais<sup>28</sup>, com elenco constituído apenas por pessoas do “povo”, escolhidas a dedo por De Sica depois de centenas de testes. Para Bazin, *Ladri di biciclette* era o maior triunfo do cinema de actores anónimos, uma excepção mesmo no seio da escola italiana.

Uma das principais características do realismo social em geral era, antes de tudo, a negação da vedeta ou da cultura do *star-system*, mas isso não implicava que todos os actores tivessem de ser não-profissionais. Na realidade, os elencos dos filmes neo-realistas italianos combinavam não-actores, às vezes pessoas tiradas da rua sem qualquer noção do que é o cinema, com actores profissionais, que não mereceriam destaque especial no filme e a eles seriam entregues papéis que, em sentido bressoniano, lhes lavasse o rosto (veja-se o actor cómico Aldo Fabrizi e a artista de variedades Anna Magnani a fazerem de gente comum ao lado de não-actores em *Roma, città aperta*).

---

<sup>27</sup> Frase extraída de *Notas sobre o Cinematógrafo* (2000: 93).

<sup>28</sup> Bazin conta que De Sica chegou a um acordo com o seu produtor, sob a promessa de que o papel principal seria entregue a Cary Grant. Promessa que soube desfazer com o passar do tempo, porque “Era necessário que o operário fosse ao mesmo tempo tão perfeito, anónimo e objectivo como a sua bicicleta” (Bazin, 1992: 322). O mesmo Cary Grant foi apontado por David O. Selznick para protagonizar o *remake* americano do filme de De Sica, que nunca se chegou a concretizar (Cousins, 2004: 190).

Este tipo de *casting*, também seguido por De Sica e Visconti, vai ao encontro da chamada lei do amálgama: “A ingenuidade técnica de uns [não-actores] beneficia da experiência dos outros [actores], enquanto estes aproveitam a autenticidade geral” (Bazin, 1992: 283). Engel volta a seguir a regra neo-realista em *Little Fugitive* e escolhe actores profissionais (por ex., a mãe e o fotógrafo), actores amadores (os miúdos) e aproveita ainda a prestação “inconsciente” dos veraneantes de Coney Island. O grau de improvisação das interpretações foi forçosamente maior quanto menor o grau de consciência dos actores em relação à câmara. A cena do afogamento, recorte perfeito da realidade, não podia ter sido escrita ou encenada, ao passo que quase todos os diálogos – devido à pós-sincronização do som – foram escrupulosamente ditos por todos os actores.

De qualquer forma, Engel atribui maior protagonismo aos actores sem qualquer experiência, dando aos chamados profissionais apenas papéis secundários “de ligação” entre episódios. A maior parte dos intérpretes foram retirados da realidade que o filme retrata e nunca antes haviam estado à frente de uma câmara. Eddy Manson (1956: 14), o compositor de todos os filmes de Morris Engel, observa: “Tem-se a impressão que ele [Engel] está a observar pessoas – não actores a actuar em seu benefício”.

O trabalho de direcção entre Engel e Richie não terá sido muito diferente do que Rossellini teve com o jovem Edmund Moeschke, o actor principal de *Germania anno zero*. Em ambos os casos, a direcção foi mínima ou, pelo menos, suficientemente aberta para que Joey e Edmund se fundissem no *décor* ou que de cada um nascesse, usando um termo que João Bénard da Costa aplica a *Stromboli*, uma autêntica “personagem-décor” (s.a., 2007: 55). Tanto um como o outro já conheciam bem o principal cenário dos dois filmes: Edmund era um rapaz alemão que assistiu à guerra e, em comentário áudio, Engel conta que encontrou Richie por acaso numa das diversões de Coney Island.

Para além das poucas falas, os dois miúdos precisaram naturalmente da orientação dos seus realizadores, mas estas consubstanciaram-se em indicações muito genéricas de espaço, de ritmo – por exemplo, “vai daqui para ali a andar ou a correr” –, de acção – come isto, bebe isto, carrega aqueloutro – e pontualmente emocionais – exemplo da cena em que Joey chora. Toda a expressão corporal e facial dificilmente foi moldada pelos realizadores, atendendo à tenra idade e inexperiência dos protagonistas. Nem pensamos que tanto Rossellini como Engel a quisessem moldar. A mímica dos dois, uma expansiva outra mais contida, é moldada por eles próprios na relação com o meio, o paraíso festivo de Coney Island *versus* uma Berlim em destroços.

O objectivo, nota Rossellini (2007: 138), é repor o actor “na sua natureza, reconstruí-lo, (...) fazê-lo reaprender os seus gestos usuais”. Numa criança este trabalho é facilitado pela sua inocência, que não se deixa afectar pela presença da câmara como um adulto, “que paralisa, esquece-se (...) [e] acredita ter-se tornado um ser excepcional sob o pretexto de que o vamos filmar” (Rossellini, 2007: 138).

Face à liberdade dos actores e dos realizadores perante o argumento, podemos falar aqui de uma das mais perfeitas aplicações do conceito de *caméra-stylo* (Astruc, 2009: 35), na medida em que Engel começou a certa altura, na relação com o actor e ambiente, a escrever “frases visuais” directamente da sua câmara, que não constavam no argumento que o próprio e Ray Ashley assinaram. Por outro lado, a sua “movie Leica”, uma espécie de extensão do seu braço (ou do seu olho?), dá-lhe a mesma liberdade de movimentos que bafeja a mão do escritor que segura a caneta. Esta *caméra-stylo* ou, como lhe chamou Jean Rouch (1975: 117), este “micro-lápis” permitia a Engel anotar e agarrar as “reações, caras e objectos” que o rodeavam sem grandes restrições. Como profetizava Alexandre Astruc (2009: 35) em 1948 – o que diria hoje do digital? –, “A direcção já não é mais uma forma de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro acto de escrita”.

### 2.1.3. A natureza do *décor*

*The street, in the extended sense of the word, is not only the arena of fleeting impressions and chance encounters but a place where the flow of life is bound to assert itself.*

Siegfried Kracauer<sup>29</sup>

Para Engel e Orkin, não havia outra solução que não a de filmarem em cenários naturais. Com o pouco dinheiro que tinham, a ideia de realizarem o seu primeiro filme num estúdio estava fora de questão. Contudo, não nos parece que lhes interessasse fazer tal coisa, mesmo que pudessem. O passado de Engel e Orkin enquanto fotojornalistas a trabalhar em Nova Iorque, a cidade que com Paris se tornou bastião da fotografia de rua, explica a forma como ambos tomam o pulso à sociedade norte-americana a partir dessa

---

<sup>29</sup> Frase extraída de *Photography*, texto de 1927 republicado em *The Cinematic* de David Company (2007: 82)



sucessão de *stills* que é, enfim, o cinema. A riqueza fundamental de *Little Fugitive* é o facto de ser um documento sobre o seu tempo, a cidade e as suas pessoas.

Neste aspecto, *Little Fugitive* lembra-nos mais directamente o lânguido quadro da vida citadina *Menshen am Sonntag/Homens ao Domingo* (1930), sinfonia urbana colocada nos antípodas (mas historicamente próxima) de *Germania anno zero*; sobre um país, uma próspera e vibrante Alemanha, sobre uma cidade, a moderna e cosmopolita Berlim; e sobre os passeios, namoros e banhos de Verão. A Nova Iorque do pós-guerra como reflexo da Berlim do pré-guerra? Por outras palavras, se Berlim não tivesse sido arrasada pela guerra... seria a Nova Iorque de hoje? É Bazin (1954: 50 e 51) quem, primeiramente, se lembra de *Menshen am Sonntag*<sup>30</sup> depois de ver o filme de Engel, para precisamente ressaltar que “A sua originalidade é, em grande parte, devida àquilo que ele nos revela dos aspectos da vida americana, que mesmo a produção dito neo-realista não nos tinha ainda descoberto”.

Com efeito, *Little Fugitive* é um documento fidedigno sobre o espaço onde se desenrola: 90% dos seus planos são realizados em exteriores, o que equivale a 83% da duração total do filme (Tabela 2, pp. 105). Enfim, um verdadeiro cenário realista, antítese perfeita daquele que tipificou o movimento expressionista alemão. A essência deste último consistia em transformar o exterior em interior, sendo tantas vezes os cenários projecções dos estados interiores – por norma, inquietos – das personagens (Grilo, 2008: 112). Daí os ângulos bizarros e as iluminações contrastadas – psicologizantes – que caracterizam o *milieu* de um *Caligari*. No filme de Engel e Orkin, a iluminação artificial é praticamente inexistente, tendo sido apenas utilizada (de forma imperceptível) nas cenas filmadas no interior do apartamento da família Norton. Como em Bazin, o cenário não “significa” *per se*; pelo contrário, ele mantém-se exterior à personagem, que se vai revelando na relação com aquele. É o que acontece com Joey no seu bairro em Bensohurst e em Coney Island.

---

<sup>30</sup> As semelhanças entre os dois projectos são várias: como o filme de Engel, esta é uma obra “sem argumento” que acompanha, nesse tempo suspenso que é o Verão, as suas personagens reais num passeio pelo campo, em fuga da agitação urbana. Como o filme de Engel, esta é uma obra “de e para amadores” (Rodrigues, 2009) que influenciou todo o cinema que se fez depois dela, desde Jean Renoir (*Toni*) à *Nouvelle Vague* francesa, que renovou o estilo de “montagem livre” e o uso, pioneiro no filme alemão, do *freeze frame* (sobretudo, Truffaut). Como o filme de Engel, *Menshen am Sonntag* é uma obra colectiva, no caso, assinada por aqueles que viriam a ser os “mestres imigrados” da Hollywood clássica do pós-guerra e, alguns deles, ídolos axiomáticos dos tais “cine-filhos” de Bazin: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Billy (ainda Billie) Wilder e Fred Zinneman.

Um dos aspectos que sobressai logo nos primeiros minutos de filme é a forma como o cenário está integrado na vida dos protagonistas, como inclusivamente Joey e o irmão fazem do seu bairro um *playground* de brincadeiras várias<sup>31</sup>. Uma delas é o desenho a giz branco sobre o chão tão remanescente do trabalho fotográfico *In the Street* de Helen Levitt, amiga e colega de Engel dos tempos da Photo League<sup>32</sup>. Entre os anos 1938 e 1948, Levitt fez uma recolha fotográfica dos desenhos que crianças faziam nas paredes dos edifícios, nos passeios e estradas da cidade de Nova Iorque. Esta “iconografia urbana”, que já havia inspirado Brassai nos anos 30 na sua série dedicada aos graffiti (Sayag e Lionel-Marie, 2000: 292), traduz a forma inventiva como as crianças se apropriam do espaço urbano e fazem dele suporte para criativos desenhos e espirituosas asserções (Imagens 6, pp. 95).

*Little Fugitive* reflecte sobre o papel da criança na cidade numa altura em que alguns arquitectos da reconstrução, como o casal Smithsons e Van Eyck, começam a defender as crianças como “produtoras activos do espaço, em vez de consumidoras passivas” que se apropriam de objectos quotidianos e activam-nos ao atribuir-lhes significado, bem como uma narrativa fora dos domínios da produção e da troca (Kozlovsky, 2004: 82).

Ora, as mensagens, escritas por crianças ou não, que surgem nas imagens de *Little Fugitive* dão autenticidade ao cenário, mas mais ainda, por vezes, vêm afirmar o carácter microcósmico da história de Joey. Em pelo menos dois momentos passam-nos pelos olhos placas que servem de legenda à situação do protagonista: “(...) Take Your Questions/ Lost Children And Other Problems To The Nearest/ First Aid Station/ Or Police Officer” e “Lost Children” (Imagens 7, pp. 96).

Estas mensagens colocam “em abismo” esta história episódica na vida do pequeno Joey, extrapolando-a gravosamente para toda uma população de “crianças esquecidas”. Algo semelhante ao movimento centrífugo, de dentro para fora, que encontramos nos filmes de De Sica, Rossellini e, antes, em *The Crowd* (1928) de King Vidor:

---

<sup>31</sup> Como bem aponta Siety (2008: 23), é primeiramente nesta ideia de jogo que as histórias de Edmund (na Alemanha derrotada) e Joey (na América libertadora) se cruzam. Os dois procuram, à sua maneira, participar nos jogos de “um grupo de crianças que os rejeita” e, como também não pertencem ao mundo dos adultos (Thome, 2007: 535 e 536), acabam ambos por encontrar na cidade “terreno de jogo solitário” (Imagens 5, pp. 94).

<sup>32</sup> Levitt tem também uma ligação histórica com o cinema independente norte-americano, já que realizou com James Agee e Janice Loebb a curta *In the Street* (1948-1951) e foi directora de fotografia em *The Quiet One* (1949) de Sidney Meyers – filme narrado por James Agee. Segundo Jonas Mekas (2002: 54), estes filmes abriram caminho ao movimento do Novo Cinema Americano, que se haveria de tornar inevitável depois do sucesso comercial e de crítica que foi *Little Fugitive*.

a percepção crescente que o protagonista, o “nosso herói ou heróina”, é apenas uma peça na grande engrenagem social ou que no fundo não há nenhuma “qualidade especial” na sua história que a distinga de tantas outras que ficaram por contar mas que daquela podemos inferir.

Faz por isso todo o sentido que Bazin fale da técnica narrativa da escola italiana como uma apropriação da linguagem jornalística da “reportagem social”, que, tantas vezes, pela parte nos dá o todo. Como diz Bazin (1992: 298), referindo-se ao episódio de Florença de *Paisà*, “o patético não se apresenta aqui pelo facto de uma mulher ter perdido o homem que ama, mas em virtude da situação deste drama particular em mil outros dramas, da sua solidão solidária com o drama da libertação de Florença”. *Ladri di biciclette*, logo pelo seu título no plural, joga precisamente com esta ideia: no fim, o protagonista diluiu-se numa multidão de iguais<sup>33</sup>.

A palavra tem corpo e também é dinâmica na paisagem urbana de *Little Fugitive*. Retomando o gesto inicial de Joey, de desenhar no chão, Lennie escreve várias vezes o mesmo recado nas paredes, em caixotes de lixo e no próprio carrossel de Coney Island: “Joey – I Am Not Dead – Go To The Parachoot [sic] And Wait – Lennie” (Imagens 7, pp. 96). Lennie cobre Coney Island com esta mensagem, que depois Engel transforma num *gag*: Joey, que mal sabe ler, passa por ela indiferente e, rapidamente, os veraneantes, sem mais nada para fazer, começam eles próprios a alterar a mensagem de Lennie – por ex., “Dope! You Spelled Parachoot Wrong! (...)” ou “(...) Go To the Parachoot and Jump! (...). A palavra é mostrada na sua acção, convertendo-se numa legendagem orgânica, viva ou, em suma, numa verdadeira *palavra diegética*. Como nos intertítulos do mudo, Engel narra a mutação da mensagem original de Lennie. Semelhante “estilização” da palavra ou da acção de escrever foi feita posteriormente nas obras de Agnès Varda e, acima de tudo, de Jean-Luc Godard (Imagens 8, pp. 97).

---

<sup>33</sup> Se ao nível da técnica da montagem, predomina uma concepção linear não-causal das imagens, ao nível ideológico, a teoria realista tem uma visão organicista da sociedade não muito distante da de, por exemplo, Sergei “A Greve” Eisenstein (o indivíduo é a multidão e a multidão é o indivíduo). Segundo Zavattini (1953: 68), a partir de um episódio tão banal e “insignificante” como “uma mulher que vai comprar sapatos” podem-se inferir as principais dimensões da sociedade, nomeadamente: económica (quanto custam os sapatos? Como é que a mulher arranjou o dinheiro para os comprar?), social (qual a relação entre o empregado da loja de sapatos e a mulher? O que os liga? Que interesses estão eles a defender, enquanto regateiam o preço?), psicológica (o que representam os sapatos para ela?) e política (o que é que se passa na Índia que possa ter alguma ligação com esta história?). O banal torna-se, enfim, significativo ou as imagens tendencialmente “não-significantes” (Bresson, 2000: 22). “A banalidade nunca existiu verdadeiramente”, conclui o argumentista italiano (Zavattini, 1953: 68). Face a isto, cabe ao cineasta “escavar” o real para se aproximar do seu significado. “Escave, e cada pequeno facto é revelado como uma mina” (Zavattini, 1953: 68).

Por outro lado, tal como nas suas fotografias de rua, Engel e Orkin enchem as suas imagens com referências à cultura norte-americana: o *cowboy*, a TV, os *comics*, o algodão doce, as coca-colas, os *hot dogs*, a *watermelon*... (Imagens 9 vs. Fotos 1, pp. 98) *Little Fugitive* também é, por isso, o retrato de uma sociedade inebriada pelo excesso e pelo consumo. A certa altura, lemos numa mensagem inscrita na parede: “SMILE/ It’s Worth a MILLION/ It Doesn’t Cost a Cent” (Imagens 7, pp. 96). Estas palavras chocam com todo o périplo hedonista do pequeno Joey por Coney Island. Uma vez só, este rapidamente é imbuído do espírito empreendedor norte-americano e inicia o seu próprio negócio, com o sucesso que, por exemplo, Edmund não tem nas suas várias tentativas de, no mercado negro ou a fazer favores, tentar arranjar dinheiro ou bens de primeira necessidade para alimentar a sua família. Joey é a personificação daquilo que Jean Baudrillard em *Sociedade de Consumo* (2008: 208) designa por *fun-morality*; da ideia de que a salvação se obtém através do prazer e do lazer – leia-se, do consumo. Aqui poderá residir uma diferença fundamental, muito significativa, entre *Little Fugitive* e *Germania anno zero*: Edmund mata-se para esquecer, Joey consome para o mesmo efeito. Sorrir não custa dinheiro? Custa<sup>34</sup>.

A autenticidade de Coney Island vem das memórias de infância de Engel mas também da captação justa do seu lado pitoresco: de um lado, o alcatrão das ruas poluídas de Nova Iorque e, do outro, o idílico areal para onde “todo o mundo” (branco...) parece evadir-se. Não espanta que outros fotógrafos tão diferentes como Walker Evans, Reginald Marsh, Sid Grossman, William Klein e até Cartier-Bresson tenham feito de Coney Island cenário das suas fotos. O trabalho mais marcante terá sido realizado por Weegee, quando este entrou para o jornal *PM*.

No Verão quente de 1940, Weegee foi destacado como fotógrafo e repórter para apurar a forma como os nova-iorquinos estavam a lidar com as temperaturas altíssimas (Barth, 1997: 23 e 24). Esta foi a primeira de muitas reportagens fotográficas que Weegee fez no areal de Coney Island, donde resultaram inúmeras fotos, entre as quais a célebre *Coney Island at noon* (1942). Num picado que parece ter sido tirado do cimo das rochas (que vemos em *Little Fugitive*), Weegee mostra-nos, como nota Kozloff (2002: 35), um aglomerado de gente que, pela pose forçada, parece uma grande família pacificamente

---

<sup>34</sup> O dinheiro desempenha um papel tão ou mais importante nas duas outras longas-metragens de Engel: em *Lovers and Lollipops*, o protagonista tenta “comprar” com prendas o amor ou a aceitação da filha da mulher que ama; e em *Weddings and Babies* temos a história de um homem e de uma mulher que discutem o seu futuro por causa do factor dinheiro ou do seu muito pouco lucrativo negócio de fotografar “casamentos e bebês”.

(des)ordenada. Indo além do insólito do quadro, Weegee pisca o olho para o seu fora de campo: no instante seguinte à foto, esta massa de pessoas de vários *backgrounds* sociais, com físicos diversos, mas todas elas de tez “branca”, recomeçará a disputa às cotoveladas por um pequeno lote de areia.

O olhar de Engel é mais nostálgico que o de Weegee, mais próximo talvez de *Coney Island* (1928) de Walker Evans (Imagens 10, pp. 99), mas em vários momentos é-nos transmitido em planos gerais o lado maciço, indiferenciado e dessensibilizado de “um conjunto de indivíduos solitários” (Bazin, 1992: 166). Afinal, será que *Coney Island* não pode ser simultaneamente local de romance e descanso, mas também de caos, solidão e mesmo abandono? A primeira reportagem de Weegee para o *PM* debruçava-se sobre o problema das “crianças perdidas” em Coney Island tal como, no cinema, várias vezes as suas praias foram retratadas como lugares para traumáticos desencontros (vide o filme mudo *Lonesome* de Paul Féjos e os minutos iniciais de *Imitation of Life* de Douglas Sirk). Para além das mensagens que aludem ao desaparecimento de pessoas, um pequeno episódio de *Little Fugitive* é significativo neste aspecto: uma rapariga que se prepara para se estender no areal com o seu namorado enxuta desinteressadamente uma menina que por ali passa – “Go away! Where’s your mother?”.

#### 2.1.4. A planificação

*L’unité principale pour [Morris Engel et Ruth Orkin] (...) était le plan plus que le montage, ils pensaient leur geste en photographe.*

Alain Bergala<sup>35</sup>

O realismo espacial baziniano não passava unicamente pela força de verdade dos objectos, actores e dos cenários. Na realidade, mais importante ainda era aferir a forma como estes eram filmados. Bazin assume assim a existência de uma estética imanente ao real, que não deverá ser embelezada pela câmara mas registada na justa medida da percepção humana. Como diz Rossellini (2007: 137): “um filme deve ser bem realizado (...), mas um plano isolado não tem de ser belo”. Bazin elabora sobre o *découpage* precisamente em busca desse “bem” ou, aplicando um conceito seu, de imagens-facto.

---

<sup>35</sup> Citação extraída da entrevista que realizámos a Alain Bergala (Anexo III, pp. 115).

Quanto à ordem dos planos, Engel acompanha claramente o pensamento de Rossellini (2007: 138): “um homem muda de sítio e graças a essa deslocação descobre-se o meio onde está inserido”. Ao contrário do *découpage* clássico (Bordwell, 2002: 63), em que o movimento mais comum é do plano geral (meio) para o grande plano (homem), Engel introduz o espectador ao meio através das suas personagens.

O realizador *acompanha* o protagonista – ele é o seu, o nosso, guia – e não o contrário. Veja-se a forma como Engel nos introduz ao bairro onde Joey tenta brincar com Lennie e os seus amigos: só nos apercebemos do espaço depois de darmos conta das personagens (os planos começam apertados, centrados nas personagens e nas suas acções e só depois é que abrangem o lugar da acção). O mesmo acontece em Coney Island: em planos fechados, a câmara de Engel começa por acompanhar o pequeno Joey a tactear um caminho que este não conhece, mas quando a perspectiva do filme passa para Lennie (alguém que já esteve algumas vezes em Coney Island) tornam-se mais frequentes os planos largos que nos dão conta da dimensão do espaço; da imensidão da praia e dos milhares de veraneantes que disputam entre si o mais ínfimo quinhão de areia.

Em *Little Fugitive*, a escala advém das personagens, ou melhor, segue a sua linha de visão e, o que para nós constitui a sua “originalidade”, nasce da sua *experiência*. É, portanto, uma escala pensada, não improvisada, planificada ou, enfim, axiológica. Mas também é uma escala humanista (do homem para o meio e para as coisas e nunca o contrário) e natural ou não-cinematográfica no sentido neo-realista do termo (quem dirige não é o realizador mas as personagens no contacto com o meio e as coisas).

Quanto à escala e altura da câmara, Engel segue a “medida” das suas fotografias, mostrando preferência por quadros largos tirados à altura dos seus pequenos protagonistas: 37% dos planos do filme são planos gerais, seguindo-se 23% de planos médios e 12% de planos americanos (Tabela 3, pp. 105). A quase ausência de *master shots* (4%) e grandes planos (1%) reflectem, de novo, uma (est)ética realista. Se os primeiros dão uma visão artificial – quase onisciente – do espaço, os segundos prestam-se ao endeuamento do actor, que vê o seu rosto convertido em paisagem metafísica (Grilo, 1997: 275 e 295).

Referindo-se ao neo-realismo italiano, Bazin (1992: 294) elogia o facto de, entre os seus maiores mestres, tudo se fazer “à altura da vista ou a partir de pontos de vista concretos como um tecto ou uma janela”, rejeitando-se assim os *travellings* e panorâmi-

cas de Hollywood, que adquirem um carácter divino conferido pela grua americana. Em *Little Fugitive*, todos os planos são realizados em pontos concretos, perfeitamente localizáveis, no bairro de Joey ou em Coney Island.

Ligado à escala, com o predomínio de planos gerais, está o recurso à fotografia com profundidade de campo, que permite “a confrontação de diferentes situações dramáticas não na alternância horizontal dos planos (montagem), mas numa estrutura vertical de vários planos espaciais” (Grilo, 2008: 162).

Sendo uma técnica pouco desenvolvida em Itália – salvo em *La terra trema* –, Bazin dá como exemplo maior do uso da profundidade de campo o filme *The Best Years of Our Lives* (1946) de William Wyler, fotografado por Gregg Toland, que já em *Citizen Kane* revolucionara a iluminação cinematográfica: “Wyler quer apenas permitir [ao espectador]: (1) ver tudo; (2) fazer escolhas “de acordo com a sua vontade”. Isto é um acto de lealdade em relação ao espectador, um compromisso de honestidade dramática” (Bazin, 1997: 9).

O espectador não deverá ser um elemento passivo na construção do filme, tal como o melhor realizador medeia ao mínimo possível essa relação. No filme, como na vida, ao espectador são colocadas questões a que este terá de dar resposta, formulando juízos, tomando partido consoante a sua “equação pessoal”. A profundidade de campo dá ao espectador a possibilidade de fazer o seu filme dentro de “o filme” e ao realizador a prerrogativa da neutralidade. Por isso, esta era, segundo Bazin, mais do que uma escolha técnica, que a este último se postava, um imperativo de lealdade na relação com o espectador.

Por ser filmado em exteriores, a profundidade de campo de Engel não se pode comparar à de Gregg Toland nem mesmo à de G.R. Aldo<sup>36</sup>; contudo, nos seus filmes como nas suas fotografias, podemos encontrar utilizações originais dos diferentes planos espaciais da acção e *Little Fugitive* é disso paradigma (Imagens 11 vs. Fotos 2, pp. 100).

De forma lapidar, João Mário Grilo (2008: 163) sintetiza deste modo todas as principais características do *découpage* realista: “A tomada de vistas larga, em plano geral ou de conjunto, e a profundidade de campo enfatizam, precisamente, esse facto essencial do cinema, a saber, a sua relação, o seu laço fotoquímico com a realidade perceptiva e, especificamente, com a sua dimensão espacial. A montagem, ao contrário,

---

<sup>36</sup> G.R. Aldo foi o inovador director de fotografia de filmes como *La terra trema* e *Umberto D.* Para mais informações, consultar o artigo «Neorealist Cinematography» de Nestor Almendros.

procura realizar um tempo abstracto e um espaço indiferenciado, procurando criar uma continuidade mental à custa de uma **descontinuidade perceptiva**".

### 2.1.5. A montagem de imagem e som

Se a profundidade de campo é uma oportunidade de observação e selecção, a duração dos planos é um factor crucial para que o espectador forme uma opinião. Bazin elogiava, por isso, nos seus artigos os realizadores conhecidos pelos seus longos *takes*, entre os quais, Wyler, Welles e Renoir

Para além do corte ser usado com parcimónia, Orkin e Engel procuram, no respeito por uma linha cronológica nítida, filmar mais do que a acção a respiração do tempo na vida das personagens. Perante a impossibilidade de o fazer "em tempo real", restou-lhes organizar os planos num grande bloco de continuidade onde o corte é uma espécie de cimento "necessário"<sup>37</sup>.

Por um "cinema da duração" (Bazin, 1992: 343), Orkin monta de forma quase anti-elíptica, porquanto leva ao limite a duração dos planos, mostrando o que se passa independentemente do seu nível de interesse (dramático). Dito de outra forma: à excepção das cenas do acidente, fuga e reencontro, *Little Fugitive* é uma colecção daquilo que dentro do universo clássico constituem "intervalos suprimíveis" entre cenas. O desafio de Orkin, difícil e até paradoxal, era tornar o intervalo na cena ou fazer sentir o tempo em cada plano em vez de se precipitar na sua compressão na montagem.

A duração média por plano em *Little Fugitive* de cerca de 17,2 segundos (Tabela 5, pp. 106) evidencia-nos uma notável contenção no corte, mesmo quando comparada com obras emblemáticas dos auspícios realistas: *Ladri di biciclette* (7,2), *Umberto D.* (7,8), *Citizen Kane* (11,4) e até *La terra trema* (17,9). David Bordwell (2002: 61) indica que entre 1947 e 1960 a duração média por plano em filmes norte-americanos era de 11 a 12 segundos, o que de novo coloca o filme de Engel e Orkin em lugar de excepção (Tabela 6, pp. 106).

No domínio da montagem do som, *Little Fugitive* representou o início de uma das conquistas mais importantes no sentido do cinema total de Bazin. Não temos dúvidas que a câmara que Engel inventou, móvel, portátil e sensível à luz, faria as delícias

---

<sup>37</sup> Por exemplo, para disfarçar os saltos temporais mais significativos que se dão na narrativa, Orkin recorre a duas soluções tradicionais: o uso de *dissolves* (Tabela 4, pp. 105), que, como repara Bordwell (2002: 47), suavizam as descontinuidades temporais, ou de um plano de um balde que vai sendo enchido com a água que sai da torneira.



de Dziga Vertov<sup>38</sup>. Limitado à tecnologia do seu tempo, o realizador de *O Homem da Câmara de Filmar* usava câmaras grandes, pesadas, barulhentas e que, pela sensibilidade reduzida da película disponível, tornavam obrigatório o uso de projectores<sup>39</sup> (Sadoul, 1975: 104). Mais leve que os seus predecessores, Morris Engel não só conseguiu aproximar-se de um registo documental puro, quase observacional (de novo, a cena do afogamento...), como o fez, finalmente, de forma económica<sup>40</sup>.

Apesar de tudo, faltava à câmara de Engel uma componente essencial, que o próprio Dziga Vertov contemplara na sua teoria. Para produzir o verdadeiro protótipo da “Câmara-Olho”, como o define Georges Sadoul (1975: 101), ao (realismo) visual ter-se-ia de acrescentar o (realismo) sonoro. Nos anos 20, Vertov fez associar o conceito de “Cine-Olho” ao de “Rádio-Orelha”, “termo forjado para designar a montagem de registos sonoros” (Sadoul, 1975: 100). Esta associação, fácil de fazer no papel, demorou várias, para muitos, demasiadas, décadas até ser aplicada “na prática” como pretendido.

O surgimento do som em 1928 pode até ser visto, em retrospectiva, como um obstáculo à consecução dos objectivos de Vertov, já que fechou ainda mais o cinema nas quatro paredes dos estúdios. Isto porque, para que o som saísse síncrono, era “necessário recorrer”, como diz Sadoul (1975: 105), “a camiões de som, verdadeiros ateliers rolantes” que, como é óbvio, dificultavam uma rodagem feita ao ar livre e em cenários naturais.

---

<sup>38</sup> Este cineasta soviético dos anos 20 e 30 fez da ideia de um cinema subjugado ao real um verdadeiro manifesto estético-político, onde desenvolveu os conceitos de “Cinema-Olho”, “Cinema-Verdade” e “Vida de Improviso” (Sadoul, 1975: 100). Todas estas noções, complementares entre si, respondiam a uma urgência revolucionária: contrariar o “Cine-Punho” de Eisenstein. Se o realizador de *Couraçado de Potemkine* defendia que o cinema era dialéctico por natureza e era ele que iria “dialectizar” o real, Vertov advogava precisamente o contrário: o real, pela sua natureza conflituante, é que iria “dialectizar” o cinema. Como diz João Mário Grilo (2008: 104), “Para Eisenstein, a dialéctica está atrás da câmara, para Vertov, à frente dela”.

<sup>39</sup> No fundo, para filmar fora dos estúdios, Vertov e outros precursores do realismo cinematográfico como D.W. Griffith, Erich Von Stroheim e King Vidor tinham de reproduzir as condições dos estúdios, um paradoxo que os neo-realistas atenuaram e que, quanto a nós, Engel desfez.

<sup>40</sup> É importante perceber que até sensivelmente a II Guerra Mundial, um realizador que decidisse filmar fora dos estúdios era considerado um megalómano. Foi o desejo de Erich Von Stroheim de filmar em espaços reais, sem recurso a qualquer *major star*, para mostrar “homens e mulheres tal como ele são em todo o mundo” (Grilo, 1997: 100 e 101) que terá contribuído para tornar *Greed* num dos maiores pesadelos financeiros – e artísticos – na história do cinema mudo. O artifício permaneceu mais “em conta” que o real sensivelmente até ao início do neo-realismo italiano, mas mesmo alguns dos seus filmes eram mais caros do que muitas vezes se apregoa. Compare-se, por exemplo, o orçamento de um (aparentemente) rudimentar *Ladri di biciclette*, 133 000 dólares, com o orçamento de *Little Fugitive*, que no máximo atingiu os 45 000 dólares. Neste caso, a diferença reside na dimensão das equipas (compare-se a extensão dos créditos) e, como nota Mark Shiel no documentário *Life as It Is: The Neorealist Movement in Italy*, na qualidade e quantidade da tecnologia de rodagem, nomeadamente, no uso simultâneo de múltiplas câmaras dispendiosas.

Nos primeiros anos do pós-guerra, alguma coisa mudou. Os neo-realistas italianos introduziram avanços significativos na mobilidade da câmara e, acima de tudo, nas técnicas de iluminação natural e em profundidade de campo. Contudo, para estes, o som directo era ainda uma miragem. A prática corrente, que chocava com o intuito realista dessa escola, era a realização em mudo das cenas ao ar livre, “para as pós-sincronizar em seguida no estúdio” (Sadoul, 1975: 105).

Bazin não era insensível ao problema da pós-sincronização do som. Ciente de que esta técnica tinha os dias contados, não deixava de insistir no seu efeito desvirtuador<sup>41</sup>. O som era uma coisa postiça, um remendo que os realizadores, de forma mais ou menos imaginativa, procuravam camuflar.

Richard Leacock e Jean Rouch, os pais do cinema directo e do cinema *vérité*, queixavam-se há muito da impossibilidade de poderem captar imagem e som de forma síncrona, sem que isso pusesse em causa a mobilidade da câmara. Se Rouch recorria a soluções inventivas para “disfarçar” o problema<sup>42</sup>, Leacock suspendia a sua carreira até que uma solução fosse encontrada. A sua primeira grande experiência no meio enquanto director de fotografia em *Louisiana Story* (1948) deixara-lhe a impressão que o génio do seu realizador era tolhido pela impossibilidade de captação síncrona e imediata do som: “Flaherty, penso eu, queria desesperadamente som síncrono. Eu penso que ele tê-lo-ia adorado” (Naficy, 1982: 237).

Numa entrevista à *Film Culture*, Leacock conta quão anti-climático era o momento em que era preciso filmar diálogo síncrono: “Tudo parecia parar. Tínhamos pesados discos de gravação, e a câmara que, em vez de pesar 2/3 quilos, pesava 90/91, [era] uma espécie de monstro” (Bachmann e Mekas, 1961: 14). A intenção vertoviana de captar a vida de improviso permanecia no domínio das utopias.

Cerca de um ano antes de realizar *Primary* (1960) com Robert Drew, D.A. Pennebaker e Albert Maysles, Leacock escreveu o artigo *La camera passe-partout*, publicado nos *Cahiers du Cinéma*. As suas palavras apareciam carregadas de entusiasmo, o

---

<sup>41</sup> A dobragem “niveladora” passou a ser prática recorrente nos filmes italianos, a partir do momento em que estes começaram a ser protagonizados por actores vindos de Hollywood (por exemplo, Ingrid Bergman e Anthony Quinn). Isto incomodava de tal modo o crítico francês que este chegou a recomendar o visionamento de *Europa 51* na versão inglesa, já que o inglês havia sido a língua mais falada pelos actores (Bazin, 1992: 377).

<sup>42</sup> Rouch filmou *Jaguar* sem som. O facto do som estar assíncrono com a imagem incomodava claramente o cineasta, que evitava filmar rostos ou pessoas a conversar e que quando o fazia optava por planos muito rápidos em dessintonia com o ritmo, assaz contemplativo, das suas belíssimas panorâmicas. Em busca de uma narração mais autêntica, Rouch tomou uma opção original: “Decidi então tentar uma experiência: deixar falar livremente o actor diante da imagem” (Sadoul, 1975: 104).

que só era natural: para sua surpresa, um filme de ficção realizado por um fotógrafo havia “desfeito uma barreira” e aberto o cinema a horizontes inteiramente novos. Esse filme intitulava-se *Weddings and Babies*. Leacock (1959: 36 e 37) traçava o historial: “Os dois primeiros filmes de Morris Engel tinham sido dobrados. Tinha utilizado o sistema aperfeiçoado pelos cineastas italianos do pós-guerra (...). Ora *Weddings and Babies* não foi dobrado. Eu tinha entre mãos uma longa-metragem romanesca de 35 mm. com som em directo, sem trucagem”.

O terceiro e último filme de Engel era caracterizado assim como um marco na história da evolução tecnológica do cinema. Alguém fora do domínio documental estrito, alguém marginal ao próprio cinema, sem dinheiro e influência, desembaraçava-se de uma “técnica agonizante” que há décadas atormentava os “filhos” de Flaherty. Engel compreendeu a importância capital do som e agiu: “(...) fabricou um minúsculo sistema sonoro no qual câmara e som funcionam com uma bateria e são independentes um do outro, inteiramente portáteis, silenciosos e síncronos” (Leacock, 1959: 37).

Em suma, Morris Engel não só compreendia como *queria* resolver o problema – face a Leacock e Rouch, a diferença estava mesmo no verbo. Os seus filmes documentam esta vontade. Em *Little Fugitive*, Engel tenta disfarçar – como coisa embaraçante – esse (d)efeito, o que é ainda mais visível em *Lovers and Lollipops* (filmando mais quem ouve do que quem fala) e notavelmente ultrapassado em *Weddings and Babies*. Acreditamos que o predomínio da acção sobre o diálogo em *Little Fugitive* tenha sido um elemento determinado, antes de mais, pela impossibilidade de captar o som com a qualidade desejada: 67% dos seus planos são acção contra 33% que incluem alguma forma de diálogo e uns residuais 1% de narração em *off*<sup>43</sup> (Tabela 2, pp. 105). Deste modo, Engel e Orkin estilizaram uma das convenções do cinema clássico de Hollywood: “a walk without a dialogue is ‘dead’ or wasted” (Bordwell, 2002: 47).

---

<sup>43</sup> A música de Eddy Manson desempenha também um papel decisivo para disfarçar a ausência de som directo. Ao contrário dos neo-realistas, que tantas vezes recorreram a bandas sonoras melodramática à maneira de Hollywood – pese embora, De Sica alegasse ter tentado fazer filmes sem música, mas não o conseguiu devido à pressão do produtor –, Engel encontrou uma maneira de tornar a música um prolongamento natural da acção ou, pelo menos, fazer mais jus aos princípios dessacralizantes da escola neo-realista. Com apenas uma harmónica, Eddy Manson (1953: 8-14) procurou que a música tivesse um significado diegético no filme, partindo sempre da sua realidade.

## 2.2. *Self-Portrait with (Cow)boy*

Em 1908, Lewis Hine fotografou um ardina e não deixou de fora do enquadramento a sua própria sombra a fazê-lo. *Self-Portrait with Newsboy* (Brougher e Ferguson, 2001: 23) era um documento social sobre o trabalho infantil e, ao mesmo tempo, um documento sobre si mesmo, leia-se, sobre o acto de fotografar uma das vítimas desse flagelo social. O objecto e o seu *making of* em apenas uma foto. Morris Engel quis fazer uma ficção sobre uma criança do seu tempo e, tal como o seu ídolo, não deixou de produzir um documento inusitado sobre a sua realização. Engel deveria certamente conhecer aquela foto e por isso fez, em 1953, aquilo que se poderia definir como o seu *Self-Portrait with (Cow)boy* (Imagens 12, pp. 101).

Na cena passada na gaiola de *baseball*, a certa altura Joey acerta numa bola que atinge o operador de câmara, o próprio Morris Engel, que ao vacilar denuncia sua presença. Seria de esperar que essa cena, que podia ter sido sujeita a um novo *take* ou encurtada, fosse retirada da montagem final do filme. Como em entrevista nos disse Manuel Cintra Ferreira (Anexo III, pp. 112), “Qualquer cineasta tê-la-ia cortado, muito possivelmente. Mas Engel, como fotógrafo e capaz de qualquer instantâneo, terá visto nela um efeito mais “real”, como o de uma fotografia e com um efeito de novidade. É exactamente na qualidade de “amador” que Engel ousa romper com o que está convencionalizado e trazer algo de novo”.

Orkin e Engel atingem um dos últimos patamares da *evolução* baziniana ao renunciarem a um dos princípios basilares do estilo clássico: o da transparência do dispositivo e de quem o opera. Como nos disse Alain Bergala (Anexo III, pp. 115), “il ya déjà dans ce film un cinéma du dispositif qui est très proche de ce que fera Godard plus tard: je pense à la scène où il [Joey] s’entraîne au base ball”.

De facto, nesta cena, o significado da “imagem-facto” de Bazin dobra sobre si mesmo: um filme faz de si (e do cinema) o outro “facto” indissociável do real. Engel (ao não parar de filmar) e, sobretudo, Orkin (ao enjeitar a camuflagem do corte) fazem com que o cinema apareça, pela primeira vez, *cercado* pelo mundo vivido (Rodrigues, 1999: 8), mas finalmente *aberto* à sua vertigem.

Ao dizer “isto é um filme”, Engel está a rejeitar a convenção clássica da câmara invisível e, ao mesmo tempo, ou com isso, a fazer com que o espectador perca o chão firme das suas convenções (Méranger, 2009: 17). O sentimento desencadeado é de verti-

gem: o desmascaramento da mentira (do cinema) quando realizado pelo próprio mentiroso (o realizador) como que põe em xeque o papel confortável – porque passivo – e cínico – porque é alguém que quer ser “iludido” – do espectador. Com a opção de deixar ficar essa cena “defeituosa”, Orkin sublinha um paradoxo: o reconhecimento do olhar/presença do cineasta, a assunção do artifício, é uma marca de maior transparência do que a tentativa de “fingir” a sua ausência; logo, reforça, em vez de destruir, o pretendido realismo fílmico (Lastra, 1997: 285).

Por outro lado, a permanência dessa cena lança também a questão da impossibilidade de documentar uma solidão em cinema, o que abre caminho a uma insólita alteridade entre Joey e a presença reconhecida do realizador-fotógrafo Engel. Em certo sentido, Joey apresenta-se, ele mesmo, como um fotógrafo de um mundo que, pela primeira vez, visita. Ele contempla, surpreende e recolhe imagens com os olhos enquanto deambula pelo espaço, como um fotógrafo de rua, qual *alter ego* do Engel fotográfico. Daí a pertinência da cena em que Joey ocupa o lugar do fotógrafo da feira para tirar uma fotografia no vazio.

Susan Sontag (1986: 46) define o fotógrafo como um “superturista” que trabalha no e sobre o desconhecido. Com efeito, Joey não é outra coisa em Coney Island. Só que “sem câmara”. Na realidade, este encaixa-se melhor nesta definição que o próprio Engel, que acompanha Joey por um terreno que conhece, o que nos é dado pela forma precisa e presciente como coloca a câmara no espaço ou como algumas vezes esta se encontra a jusante do seu objecto, isto é, esperando Joey e não o contrário (Imagens 13, pp. 101). Como se Joey fosse o fotógrafo, tacteando o terreno, “reperando”, descobrindo e espantando-se com o vulgar (Sontag, 1986: 85), e Engel o estereótipo hollywoodesco do realizador, omnisciente, providente – aquele que planifica, antecipa.

Ao mesmo tempo, Joey não deixa de ser o protótipo da personagem neo-realista, na medida em que comunica mais uma *visão* do que uma *acção*. Segundo Deleuze (2006: 13), a personagem neo-realista “Grava mais do que reage”, segue uma visão mais do que se envolve numa acção ou, por outras palavras, torna a sua *visão* em *acção* – a personagem-décor (fílmica) é, enfim, uma personagem-espectador (metafílmica). Joey orienta e desvela o espaço ficcional como “coisa nova” e, quanto mais olha, mais o faz avançar – cria um filme dentro do filme pelo acto de ver, como o espectador *realiza* um filme, isto é, chama-o à realidade ao assisti-lo. Em suma, Joey é uma espécie de *duplo duplo*: por um lado, segunda carne do “actor”; por outro lado, *alter ego* do realizador e do espectador.

Dáí a tentação de, depois de vermos um filme como *Little Fugitive*, dizermos: eu estive em Coney Island *dirigido* por Richie Andrusco, leia-se, Joey Norton. Em «Joey, un petit portrait d'Amérique», Emmanuel Siety (2008: 22) aponta o *double jeu* (no sentido de divertir-se e actuar perante a câmara) que se desenrola entre Joey (ficção) e Richie (realidade) como um dos mistérios do filme que nos faz *seguir-lo*.

### 2.3. *Flâneur* à força

*Este velho – disse de mim para mim finalmente –, é o tipo e o génio do crime profundo.  
Recusa-se ficar só. É o **homem da multidão**.*

Edgar Allan Poe, *O Homem da Multidão*

*Why do people live in New York? There is no relation between them. Except for an inner electricity which results from the simple fact of their being crowded together.*

Jean Baudrillard, *America*

Para Charles de Baudelaire (2004: 62), o modelo ideal de artista moderno era Constantin Guys, o ilustrador de jornais londrino que no ensaio *Pintor da Vida Moderna* (1863) é misteriosamente identificado como Sr. G. Este produziu, na opinião do autor francês, alguns dos “documentos” mais fascinantes sobre o seu tempo; sobre pessoas de todo o mundo, de todas as classes, as modas e modos de vida. Acima de tudo, a ele se ficou a dever uma representação vibrátil, pré-fotográfica, da actividade urbana da segunda metade do século XIX.

O Sr. G é descrito por Baudelaire (2004: 15 e 18) como um homem do mundo, um “eu” insaciável do “não-eu”, próximo do herói na primeira pessoa de Edgar Allan Poe no conto *O Homem da Multidão* (1840). A sua arte nasce de uma atitude perante o mundo radicalmente nova: o Sr. G é um “eterno convalescente; (...) tomai-o como um homem-criança, como um homem que possui a cada minuto o génio da infância, isto é, um génio para o qual nenhum aspecto da vida se encontra *desgastado*” (Baudelaire, 2004: 10). O seu exemplo continha uma lição ou uma ética: o artista não deve ser mais, nem mesmo igual ao outro; pelo contrário, ele deve colocar-se abaixo deste – em estado con-

valescente –, para se poder espantar renovadamente com os detalhes mais banais do mundo.

Quando Lennie avista, pela primeira vez, o seu irmão, apenas por breves instantes este consegue localizá-lo, já que Joey move-se por entre as outras pessoas como “um pequeno peixe livre passando sem obstáculos nas malhas da rede” (Siety, 2008: 23) ou como se nadasse à deriva nas profundezas de um “oceano tumultuoso de cabeças humanas” (Poe), evocando o Charlot empregado de mesa de *Modern Times* (Imagens 14, pp. 102). Joey adopta a rua – a cidade – como a sua nova morada, apropria-se dela como o seu novo *habitat*. Ele encontra uma companhia inesgotável no tal “não-eu” de que Baudelaire e Poe falam. “Embriaguez religiosa das grandes cidades, panteísmo. Eu sou todos; todos sou eu”, diz o escritor em *Fogachos* (Baudelaire, 2004: 81).

O “eu” fundido é o *flâneur*, figura que Teresa Cruz (Baudelaire, 2004: 80) define como “aquele que se passeia por entre a multidão, que vagueia ao acaso, que se distingue nela por não ter destino, nem ocupação, e se funde ao mesmo tempo nela por assimilar, neste movimento, todas as destinações e fazer disso a sua ocupação”. Contudo, importa sublinhar, este homem que se deixa perder na multidão – ele “desposa-a”, afirma Baudelaire – não está só mas também não está acompanhado. A sua solidão é negada pelo sentimento artificial de pertença a uma massa indiferenciada de gente que com ele apenas partilha uma “inner electricity” (Baudrillard, 1995: 15) resultante do facto de *ser* multidão. De igual modo, o herói de Poe conclui que o homem que observa (um velho cuja fisionomia o prende) anda às voltas por entre a multidão, movendo-se numa espécie de solidão não-solitária em direcção a lado nenhum. Digamos que o espectador faz o mesmo com Joey em Coney Island.

Neste quadro, podemos dizer que Joey é um verdadeiro *flâneur*<sup>44</sup> como o é, neste sentido, Edmund de *Germania anno zero* ou o “convalescente” Umberto D. no filme com o mesmo nome. De acordo com Roberto Rossellini (2007: 137), “O neo-realismo consiste em seguir um ser, com amor, em todas as suas descobertas, todas as suas

---

<sup>44</sup> Sontag (1986: 87) cita Baudelaire quando diz que o fotógrafo é “uma versão armada do caminhante solitário [*flâneur*], que explora, ronda e percorre o inferno urbano, e, [sic] do «voyeurista» errante que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”. Para a autora norte-americana (Sontag, 1986: 77), também o “fotógrafo – e o consumidor de fotografias – segue os passos do trapeiro, que era uma das figuras favoritas de Baudelaire (...)”. O trapeiro, para o poeta francês, é aquele que aproveita tudo o que a “cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que pisou”. Como tais indigentes que respigam – verbo que a fotógrafa-realizadora Agnès Varda já usou metaforicamente para descrever o seu trabalho – e renovam a utilidade daquilo que a sociedade deitou fora como coisa inútil, também Joey começa a empilhar para o depósito as milhares de garrafas de refrigerantes que as pessoas deixam esquecidas areal fora. Por tudo isto, arriscamos dizer que Joey tem tanto de *flâneur* como de trapeiro.

impressões”. Nos seus filmes, é o indivíduo que revela ao espectador a sociedade do pós-guerra – a urbe demolida pelas bombas.

De qualquer maneira, Joey é um *flâneur* forçado pela fuga; alguém a quem o destino incumbiu a descoberta precoce da realidade. A fuga abre um caminho gradual e inexorável de imersão numa realidade urbana que comunica as ideias de exterior, de alteridade e, no extremo, de aniquilação do indivíduo, ou seja, simultaneamente, de liberdade e isolamento ou de uma liberdade *a tender* para o isolamento. Um pouco como Poiccard (Jean-Paul Belmondo) em *À bout de souffle*, filme que é um verdadeiro tratado cinematográfico sobre a vertigem extática – leia-se, anti-estática – do fluxo urbano.

Joey e Poiccard vagabundeiam no terreno deslizante e imprevisível da cidade, gastando a cada passo o encantamento pela sua romântica infinitude. “Sob este ponto de vista, Joey, como a personagem de Godard, Poiccard, que foi a referência de Deleuze, é o que o filósofo chamava um personagem *moderno*” (Bergala, 2008: 7).



### III – Da Modernidade ao Não-classicismo de *Little Fugitive*

#### 3.1. No dealbar da modernidade

Se não há uma definição unívoca para o conceito de classicismo no cinema (Aumont e Marie, 2009: 57), também o de modernidade sempre esteve sujeito ao longo da história a inúmeras acepções, que podemos organizar em duas dimensões: uma que lhe confere uma natureza estética/ética (trans-histórica) e outra que a lê à luz da evolução das convenções (e) da indústria (histórica).

“A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente” e ao artista moderno cabe o papel de retirar o “eterno do transitório”, diz Baudelaire (2004: 21). Não muito longe de si, mas quase um século depois, lemos formulações como a “totalidade na simplicidade” de Bazin (1992: 373) ou o “banal que não existe” de Zavattini (1953: 68) – ou os “instantes decisivos” de Henri Cartier-Bresson (2007: 43-47) e de toda a escola fotográfica que fundou. A libertação da arte de si mesma – ou fundação de uma não-arte – mediante uma abertura (dessacralizada) ao real tangível (sacralizado) surge como denominador comum desta reflexão trans-histórica sobre o conceito vasto de modernidade e que, como já vimos, não é estranho ao universo (est)ético de Morris Engel e Ruth Orkin.

Segundo Luc Moullet (1969: 61), os filmes modernos seguem três princípios fundamentais: a repetição, a ablação e o holocausto – estes são os vectores de uma autêntica “estética moderna”. Para Alain Bergala (2007: 218), estes dois últimos dizem respeito ao “gesto rosselliniano”, na medida em que, desde logo, ablação é a preocupação pela literalidade das coisas, uma espécie de grau zero: “quando anteriormente estávamos na via da acumulação, vamos procurar agora reduzir o mais possível”. Uma *mise en scène* da ausência aberta ao fluxo da vida que, como já vimos, se cumpre no filme de Engel e Orkin: “La modernité du geste qui a produit *Little Fugitive*”, diz-nos em entrevista Bergala (Anexo III, pp. 116) , “est, comme pour celui de Rossellini, le geste de l’esquisse (comme l’écrivait Rivette dans sa lettre à Rossellini), de la vitesse d’exécution, d’un scénario réduit à une trame laissant place aux hasards, aux rencontres et à l’inspiration du moment”.

O holocausto traduz a ideia de um filme aberto, mais ainda, oferecido como sacrifício ao espectador. É a abertura das possibilidades ao espectador, que passa a agir

sobre a obra tanto quanto ela age sobre si. O filme é, em suma, um *meio* que faz a ponte entre os universos do espectador (spect-actor) e protagonista (actor-espectador). “Que filmes oferecem soluções?”, pergunta Zavattini (1953: 67), “Pelo menos, no meu trabalho eu deixo a solução à audiência”.

A profundidade de campo e o jogo múltiplo contido no protagonista/actor-espectador-realizador de *Little Fugitive* são exemplos desta disposição em holocausto. Para mais, as razões para as opções de Joey são-nos transmitidas menos pelos vários sinais do seu rosto de criança do que pela nossa inquinada visão de adulto. Deixando espaço à ambiguidade da vida, à margem de indeterminação que cada acto e cada expressão acarretam, Engel desvela apenas um rosto ao espectador, só que nele este não encontrará um ecrã nítido onde se projectam os puros sentimentos hollywoodescos (ódio, raiva, amor, culpa), mas uma combinação de sinais contraditórios que traduzem a natureza difusa, eternamente imprevisível para os adultos, da criança. O jogo e a morte no mesmo plano (Bazin, 1992: 220), como no rosto-ecrã de Edmund em *Germania anno zero*<sup>45</sup>.

O princípio de repetição tem a ver com aquilo que Bazin define como o “cinema da duração”, isto é, um cinema desdramatizado, mais vertical que horizontal, mais recto do que progressivo. “Ora constata-se”, esclarece Moullet (1969 : 61), “que, na maior parte dos filmes actuais, o realizador fica no mesmo ponto ao longo do filme. É por isso que ele pode ser bom todas as vezes que faça filmes sobre a estagnação das personagens”<sup>46</sup>. Ao realizador moderno cabe o desafio de se desembaraçar do “álibi” tradicional da evolução “anedótica” das personagens para, precisamente, conferir a estas uma *exis-*

---

<sup>45</sup> Por que Edmund se suicida no final? Como Bazin salienta, Rossellini nunca nos encaminha para uma resposta, nem sequer nos diz haver uma. “Aquilo” aconteceu porque Edmund não tem amigos com quem jogar à bola e não por causa do acto “em si”? “Aquilo” aconteceu por causa da reacção do professor nazi e não por causa do acto em si? “Aquilo” aconteceu porque Edmund não quer voltar para casa com medo da reacção da sua família e não por causa do acto em si? “Aquilo” aconteceu porque Edmund deixou de acreditar numa solução para a sua família, para o seu país..., e não por causa do acto em si? Ou, visto por outro prisma, “Aquilo” aconteceu por causa do acto em si? Enfim, um sem número de perguntas atacam o espectador depois de tão perturbante e abrupto desenlace. Para Bazin (1992: 220), todas as dúvidas que o cinema de Rossellini levanta são o epítome perfeito do realismo na arte: “obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e com as coisas”. Da mesma forma, podemos perguntar “o que passa pela cabeça de Joey em Coney Island: uma fome egoísta por diversão ou a expiação possível de uma culpa profunda?”.

<sup>46</sup> Entenda-se “estagnação” no sentido de Howard Hawks, para Moullet (1969: 61), um dos primeiros cineastas modernos: é sempre mais importante a interacção, os diálogos tanto quanto os silêncios, das personagens que os super-acontecimentos que vêm, como uma tempestade, dar a volta às suas vidas e transformar estruturalmente as suas maneiras de ser. Alguns dos seus filmes mais célebres fixam-se no tempo, por vezes “param” indefinidamente em momentos corriqueiros, o que os aproxima dos ritmos da vida. Por isso, como nota Moullet, um filme de Hawks pode durar 1h 30 ou 2h 30 sem que isso altere a sua “natureza”.

*tência* presente, estável no tempo. Engel, como já vimos, não faz outra coisa em *Little Fugitive*, filme “sem plot” que muito se constrói com base na duração das situações e das pequenas acções (Joey tem tempo de filme para comer uma monstruosa fatia de melancia ou beber, de um só trago, uma garrafa de coca-cola).

Por outro lado, numa perspectiva de pendor histórico, João Mário Grilo situa a modernidade como “acontecimento” que sucede ao classicismo norte-americano. Em *A Ordem no Cinema*, o autor identifica *Stromboli* (1950) de Rossellini com o princípio de uma nova era na história do cinema. A imagem da mudança era esta: a super-estrela Ingrid Bergman, sem maquilhagem, a subir *in loco* a montanha vulcânica da ilha de Stromboli, terra perdida, feita de rocha, cinzas e ancestralidade, e a partilhar cenas, em italiano pós-sincronizado, com elementos da população local, muitos deles, rudes e feios. Esta era a expressão liminar do “belo no horrível” (Baudelaire, 2004: 57), que também servia de “epitáfio” de toda uma indústria ou, melhor dizendo, fundação “de (...) um cinema do olhar, da liberdade e, sobretudo, (...) *da fé* (de fé nos deuses, claro, mas também no mundo e nas imagens que dele se desprendem)” (Grilo, 1997: 352).

A lava de *Stromboli* vinha varrer a cidade de Hollywood do mapa, consumindo para sempre os principais alicerces da sua “Ordem” estilística e burocrática: a tirania do produtor e do dinheiro (quem fez e como se vendeu *Stromboli*?), o artifício do cinema de estúdio (como se fez...?), a instituição dos géneros (como classificar...?) e o *star-system* (quem são os actores...?). Para João Mário Grilo, na sua análise das “Palavras de Ordem” do cinema clássico, a modernidade vem suceder (desordenar) um *modo de fazer* cinema para lançar (ordenar) um novo. O que Morris Engel faz é reinterpretar esta nova ordem nas ruas de Nova Iorque, imbuído do espírito documental pós-vertoviano.

Apesar de vermos a génese neo-realista (o passado), a *Nouvelle Vague* e o *New American Cinema* (o futuro) projectados em *Little Fugitive*, também ressoa nesta obra o estertor da grande máquina de Hollywood (o presente). Por tudo isto, histórica e estilisticamente, encontramos neste filme e no último filme de Engel aquilo que definimos como o berço da modernidade no cinema, ao qual Bergala atribuiu a importância de um elo de ligação dinâmico entre o passado, o presente e o futuro. Uma espécie de obra-charneira para a fundação da modernidade; a primeira pedra lançada que dita o fim de algo e anuncia o começo de novas coisas. Um fim-começo moderno, mas não só...

### 3.2. Clássico/não-clássico

Tal como Eisenstein se baseou em Griffith para reformular os princípios da montagem cinematográfica, tal como a escola clássica norte-americana foi beber ao expressionismo alemão, tal como o neo-realismo italiano parece ter absorvido alguns ensinamentos clássicos (o da transparência e continuidade), não nos parece correcto pensarmos numa modernidade sem classicismo ou, numa perspectiva trans-histórica, num classicismo sem modernidade. *Little Fugitive*, por estar historicamente entalado entre todas estas tendências, não deixa de perfilhar algumas das características daquilo que David Bordwell (2002: 4 e 5), no seu *The Classical Hollywood Cinema*, entende por estilo clássico.

Ao longo desta análise, já falámos de algumas delas, como o uso da profundidade de campo ou o recurso às técnicas tradicionais de camuflagem do corte. Com efeito, o “realismo cinematográfico” é também uma preocupação clássica, não tendo sido por acaso que citámos nomes como Griffith, Vidor, Stroheim, Welles e Wyler. De qualquer modo, não queríamos deixar de analisar as interpretações mais ou menos originais que Morris Engel (no argumento e na realização) e Ruth Orkin (na montagem) fizeram de algumas das mais paradigmáticas opções do modelo clássico.

Como constata Bordwell (2002: 15), “Hollywood reforça a individualidade e a consistência de cada personagem através de motivos recorrentes”. Os motivos podem ser desde um tique a um comportamento ou obsessão, passando por um objecto ou local. Em *Little Fugitive*, as suas personagens procedem precisamente a uma fetichização de um espaço em particular, Coney Island (e, dentro dela, a Parachute Tower), e de alguns dos seus objectos.

Como, a certa altura, filosofa o narrador de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967): será a primeira função dos objectos aproximar as pessoas entre si, isto é, tornar a sociedade humana possível? Godard é um cineasta sensível à plasticidade das coisas. Kracauer (1997: 45) não gostava que estas fossem tratadas no ecrã como detalhes no *set* ou reduzidas a meros acessórios das personagens. Numa perspectiva mais prática do que filosófica, os cineastas de Hollywood fizeram escola a eivá-los de “personal meanings” (Bordwell, 2002: 54).

Com efeito, a história de *Little Fugitive* podia ser recontada sob a perspectiva dos objectos<sup>47</sup>: um rapaz (Lennie) à procura do irmão (Joey) ou a história de uma harmónica que de perdida passa a achada. O amigo de Lennie, Harry, resolve dar a harmónica a Joey como se esse objecto contivesse o espírito do seu irmão morto ou, usando um conceito de Marcel Mauss (2008: 68-70), o *hau*<sup>48</sup> de Lennie. A própria existência fílmica de Lennie está associada à harmónica, tal como a de Joey está ligada ao coldre e à pistola de *cowboy*<sup>49</sup>. Sob este prisma, Lennie separa-se não só de Joey como, não menos importante (?), da sua harmónica. Ao mesmo tempo, a bola de trapos que, antes da fuga, Joey dá a Lennie numa tentativa de reconciliação e que o segundo rejeita ganha um significado totalmente diferente depois da fuga: esta passa a representar a ausência de Joey ou um sentimento culposos de nostalgia sobre quando este estava presente. A bola de trapos sugere, pela primeira vez, a futura reunião fraternal (*foreshadowing*).

Perguntamo-nos se a importância dos objectos na obra de Engel não estará associada à memória do seu pai, de quem este apenas herdou um relógio de pulso baratucho. “I know the watch was of utmost importance to him, since he never knew his father”, confidenciou-nos Mary Engel. O próprio Morris Engel terá referido que esse objecto era a essência simbólica do mistério ou do poder de um outro mundo (Ankeny, s.d.).

Por outro lado, nas palavras de Bordwell (2002: 15), “As personagens de Hollywood, especialmente os protagonistas, são orientados por objectivos”. No caso de Joey, a meta parece-nos óbvia: “dar-se com o irmão” e, por consequência, vir a pertencer ao seu grupo de amigos. E, como manda a receita da narrativa clássica, no início (primeiro acto/exposição) o objectivo do protagonista é definido; a meio (segundo acto/crise) este sofre um violento revés – Joey pensa que mata o irmão e foge –; mas, no fim (terceiro

---

<sup>47</sup> A importância dos objectos na filmografia de Engel é visível também nas suas duas obras seguintes: em *Lovers and Lollipops*, a boina, a obsessão por chupas-chupas e o seu brinquedo preferido (um *Slinky*) são imagens de marca da pequena protagonista, ao passo que, em *Weddings and Babies*, uma câmara de filmar novinha em folha está no centro da acção.

<sup>48</sup> Partindo do estudo antropológico que fez das sociedades primitivas (isto é, sem escrita e moeda) do noroeste americano, da Polinésia e da Melanésia, Marcel Mauss elabora sobre a natureza retributiva ou paroxística – tendencialmente conflituosa – de *todas* as relações económicas e sociais. O *hau* é a alma do proprietário do artigo (*taonga*) que é dado a um elemento da tribo rival e contém ainda o espírito de todos os seus mais antigos antepassados, incluindo os deuses – eis a natureza “re-ligiosa” ou coesiva do *hau*. Por isso, não aceitar o *taonga* representa uma ofensa grave à tradição do *potlatch*, grandes cerimónias tribais que estruturam todos os domínios (social, religioso, cultural, económico) dessas sociedades.

<sup>49</sup> Outro objecto desempenha, por instantes, um papel de igual modo significativo. Lennie, subindo no Parachute Tower, avista à distância Joey pela primeira vez desde o “acidente”. Este último traz na mão um objecto que o sinaliza: um balão. Em terra, Lennie guia-se pela sua movimentação entre a multidão até que, de súbito, o balão eleva-se e desaparece no céu carregado de nuvens. Lennie não viu Joey, mas sabe, pelo balão, que o perdeu de vista. Esta fusão antropomorfizante entre Joey e o balão seria mais tarde tornada no principal motivo de *Le ballon rouge* (1956) de Albert Lamorisse (Imagens 15, pp. 102), um dos filmes que motivaram Bazin na elaboração da sua “lei da montagem interdita”.

acto/clímax), contra todas as probabilidades (a tempestade simboliza uma crise que se adensa), o objectivo é atingido – os dois irmãos trocam um olhar de cumplicidade (resolução). É mesmo à risca que assistimos a um *happy ending*: e se a tempestade nunca tivesse acontecido ou não tivesse facilitado o reencontro final? E se os dois irmãos não tivessem chegado a casa antes da sua mãe regressar, como combinado, às sete em ponto? Engel e Orkin fazem aquilo que, na óptica de Bordwell (2002: 45), é a associação tradicional por excelência entre a convenção narrativa do *deadline*<sup>50</sup> e a figura do *last-minute rescue*, que, nas palavras de João Mário Grilo (1997: 105), é “responsável por uma certa cristalização da identidade narrativa do filme clássico americano”.

Pese embora as evidentes influências clássicas, evitemos uma visão simplificadora da acção de *Little Fugitive*. Com o decorrer da viagem de Joey por Coney Island, o protagonista (também porque se apercebe que o primeiro objectivo deixou de ser concretizável) estabelece para si outras metas a atingir, como acertar em todas as latas numa casa de diversões ou, mais à frente, arranjar dinheiro para andar de pônei ou, mesmo, e antes de tudo, sobreviver à solidão. Em cada um destes pequenos *subplots* poderemos encontrar variações dos três actos hollywoodescos.

Sem fugir à regra, também Ruth Orkin recorre ocasionalmente a alguns truques hollywoodescos de montagem. Um deles pode ser visto logo no início do filme, naquilo que Bordwell (2002: 27) define como uma “pre-credits sequence”. Este dispositivo narrativo, que começou a ser utilizado nos anos 50, por influência da técnica de ‘teaser’ da televisão, serve por norma para lançar as primeiras luzes sobre a história. No caso do filme de Engel e Orkin, trata-se de uma espécie de prólogo, que contextualiza a acção no tempo e no espaço e “levanta o véu” sobre o tipo de relação existente entre os dois protagonistas. Na realidade, podemos mesmo afirmar que a abertura *in media res* não só estabelece a disposição do filme como anuncia subtilmente tudo o que virá a acontecer<sup>51</sup> (Bordwell, 2002: 69).

---

<sup>50</sup> Bordwell (2002: 46) assevera que o *deadline* é uma das mais características marcas da dramaturgia americana e sublinha que esta é muitas vezes evitada entre vários cineastas não-americanos, a saber: Ozu, Tati, Bergman, Eisenstein e Michelangelo Antonioni. Para melhor ilustrar a aplicação desta convenção narrativa, o autor norte-americano enverada por uma deliciosa explicitação *ab absurdo*: “Uma versão de Hollywood de *L'avventura* (1960) incluiria certamente uma cena em que alguém diria: “Se não encontrarmos a Sandra dentro de três dias, as suas provisões de comida esgotar-se-ão””.

<sup>51</sup> Em apenas 2 planos (cerca de 31 segundos) percebemos haver uma relação difícil e “isolada” entre dois rapazes e é-nos dada nota de uma brincadeira violenta que o mais velho teve com o mais novo – terá sido uma de várias? Por outro lado, vemos Joey a fazer um desenho no passeio com giz, um objecto que ganhará uma outra função mais à frente, e ouvimos a música que Lennie toca na harmónica, precisamente, aquela que mais adiante se tornará no seu *leitmotif*: *Home on the Range*.

A exposição, que se segue aos créditos, é feita quase toda em voz-off – o único de todo o filme, em que Joey apresenta Lennie e vice-versa –, reiterando alguns traços já revelados naqueles primeiros instantes. Ao som das palavras dos dois irmãos, Orkin alterna imagens de um com imagens do outro. Esta técnica alternada de corte, mais notável a partir do “acidente”, acompanha a própria evolução relacional dos dois irmãos: da desunião inicial à reunião final. Trata-se, portanto, estruturalmente de uma montagem cruzada entre duas perspectivas, sendo que a de Joey prevalece em termos de duração de filme sobre a de Lennie: o primeiro ocupa, solitário, 56% do total da duração do filme, ao passo que o seu irmão apenas 18% (Tabela 2, pp. 105). De acordo com Bordwell (2002: 48), o *crosscutting* imprime dinamismo à montagem, na medida em que expõe o espectador a uma ou várias linhas de acção que se desenrolam em simultâneo – a narração passa de mono a multiperspectiva. Esta técnica clássica de corte, criada por D.W. Griffith<sup>52</sup>, desfecha habitualmente num *deadline*, ou seja, em sentido literal, numa convergência final entre linhas (Bordwell, 2002: 48). Num filme onde praticamente nada acontece, Engel e Orkin foram hábeis quando optaram por esta bipolarização narrativa, preservando ou mesmo potenciando a ilusão da passagem real do tempo.

Ao mesmo tempo, *Little Fugitive* parece conter em si todos os géneros de Hollywood e o seu contrário. Como observa Thierry Méranger (2009: 17), “Joey (...) reinterpreta os géneros cinematográficos que marcaram o seu tempo”. De facto, ele é protagonista de uma história policial de falso-culpado, mas sem verdadeiros vilões ou um *verdadeiro* crime; de um *western* sem pistola ou cavalo (a primeira é de plástico e o segundo é substituído por um pônei); de um filme de animação sem cor; de um *slapstick* sem *clown*; de um melodrama sem um declarado *sad ending*; numa palavra, de um falso documentário – quase uma sinfonia urbana – com tudo isto.

*Little Fugitive* não é um filme de género, será quanto muito um “filme de géneros”, mas nem esta é uma definição exacta, já que os tais “géneros” a que alude nunca se chegam a concretizar ou a ir ao encontro das expectativas que os códigos de cada um deles pre(-)screvem (Grilo, 1997: 236). *Little Fugitive* é, então, um anti-“filme de género”, um “anti-Hollywood”.

Por tudo isto pensamos que a observação que recentemente David Bordwell (2009) fez ao filme *Frozen River*, um dos mais perfeitos exemplares do emergente neo-

---

<sup>52</sup> Segundo Sergei Eisenstein, a montagem de “acção paralela” em Griffith tem como inspiração a técnica narrativa de Charles Dickens. No ensaio «Dickens, Griffith and the Film Today» (1944), Eisenstein (1992: 395-402) fundamenta a comparação com base em excertos do clássico literário *Oliver Twist*.

neo-realismo norte-americano<sup>53</sup>, poderia ser endereçada a *Little Fugitive*: “[Este] filme é um exemplo forte de como os princípios clássicos de construção podem ser aplicados a uma matéria tão distante dos protótipos de realização de Hollywood”.

---

<sup>53</sup> No artigo «Neo-Neo-Realism», A. O. Scott (2009) identifica algumas produções recentes do chamado cinema independente norte-americano com uma resposta tardia ao realismo italiano do pós-guerra: “American film is having its Neorealist moment, and not a moment too soon”. Cineastas como Kelly Reichardt (*Old Joy* e, o seu *Umberto D.*, *Wendy and Lucy*), Lance Hammer (*Ballast*), Ramin Bahrani (*Man Push Cart* e *Goodbye Solo*), Ryan Fleck (*Half Nelson* e *Sugar*) e, claro está, Courtney Hunt (*Frozen River*) lidam com a América do pós-11 de Setembro um pouco como os cineastas italianos reagiram à crise económica, social e até moral provocada pela guerra: *escapando ao escapismo* do *mainstream* e mostrando, sem floreios, os pequenos grandes problemas de pessoas reais. Nem por coincidência, têm-se redescoberto em DVD filmes de inspiração realista como *The Exiles* (1961), *Killer of Sheep* (1977), *The Whole Shootin’ Match* (1978) e os filmes de Morris Engel. Em 2006, foi lançado um *remake* de *Little Fugitive*, que a sua realizadora Joanna Lipper pretendeu que fosse mais “negro” e “socio-político” (Walsh, 2008) que o original, mas que acaba por ser uma negação total dos princípios estéticos e da subtilidade documental daquele ao enformar um discurso panfletário de mau gosto, sempre à procura de um qualquer efeito choque, contra as políticas estatais de protecção de menores e a sociedade em geral, na qual os adultos são os grandes vilões (o único que se salva é o pai anão, mas está preso).



## Conclusão: O Elo que Poucos Viram

Não é fácil definir um filme tão extraordinário para o seu tempo como *Little Fugitive*. O facto de antecipar muita coisa (modernidade) e, ao mesmo tempo, conter em si resquícios de uma tradição enraizada (classicismo) faz dele um filme-charneira (não-clássico?) na história do cinema. Sustentámos a ideia avançada por Alain Bergala de que este é o “elo que falta” entre a fotografia de rua, o neo-realismo italiano e o cinema independente norte-americano, a *Nouvelle Vague* e o cinema directo. Engel e Orkin fizeram dos filmes uma extensão do seu trabalho enquanto fotógrafos ao libertarem o cinema de si mesmo, ao tornarem-no amplo e livre como a fotografia; no fundo, ao fazerem retornar a imagem cinematográfica à sua natureza primeira. Seguiram assim os preceitos estéticos e ideológicos da teoria realista de Bazin, alicerce fundamental da escola neo-realista italiana.

Numa altura em que Hollywood sucumbia à concorrência televisiva, *Little Fugitive* lançou o mote para um novo modo de produção: narrativas minimais, actores não-profissionais, cenários naturais e câmaras pequenas sem tripé. Inspirou os pais do *New American Cinema* (Mekas e Cassavetes) e mais ainda os cine-filhos de Bazin (Truffaut e Godard). A *Nouvelle Vague* deve a sua existência a Engel, disse um dia o realizador de *Les quatre cents coups*. Por outro lado, documentaristas como Richard Leacock foram abençoados pela sua “movie Leica” e depois com o primeiro sistema síncrono imagem-som totalmente móvel, criado propositadamente para a realização de *Weddings and Babies*. Um não-cineasta deu ao cinema o seu futuro sem ter recebido ou querer ter recebido os créditos por isso. Por que tão pouca gente se lembra dele e de uma obra tão intemporal como *Little Fugitive*?

A (in)genuidade de Morris Engel, o alimento para a sua genialidade, terá sido uma das causas do esquecimento. Apesar de claramente precursor daquilo que veio a ser o *New American Cinema* (NAC), Morris Engel foi um nome posto à margem desse movimento. Para Andrew Sarris (Gunning, 1992: 72), Engel tinha razões para protestar: “Why can’t I get any more projects, I started the nouvelle vague, why don’t you do something for me?”. O “you” aqui é, claramente, o grupo do NAC.

Com efeito, Engel foi sempre visto por Jonas Mekas como um “bom inventor” e não propriamente como um cineasta (*director*) ou muito menos, categoria da sua predilecção, como um *filmeur* (*filmmaker*): “[Engel] Helped a lot of other filmmakers and

was embraced and developed by Godard and Truffaut. They were very much inspired by Morris Engel, what he did and how he did it, maybe not so much inspired by the films themselves, but by the technology that he sort of introduced into cinema” (Anexo III, pp. 118). Com estas palavras, Mekas perpétua a ideia de que Engel foi mais um viabilizador de(s) estilo(s) do que um verdadeiro criador<sup>54</sup>.

Por outro lado, Engel tinha muito pouco a ver com os “acólitos” de Mekas (por exemplo, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Robert Frank e Shirley Clarke). Desde logo, não era de modo algum um *beat*, mas sim um homem tímido e moderado, com uma vida pessoal sossegada, quase tradicional, e nenhuns grandes vícios conhecidos. O seu cinema, que em nenhuns olhos podia ser visto como *avant-garde* ou *underground*, reflectia tudo isto, o que chocava com o espírito provocador e iconoclasta do NAC.

Do lado de cá do Atlântico, percebe-se na carta que Godard lhe enviou nos anos 60 uma tentativa da parte deste de promover o seu trabalho na Europa. Nos *Cahiers du Cinéma*, Gene Moskowitz (1959: 30) lamenta que os dois últimos títulos de Engel não tenham sido exibidos em França e cita-o em entrevista: “Hoje eu tenho as maiores dificuldades em obter uma distribuição normal nos EUA. Pode ser que me associe ao Rogosin para formar a minha própria distribuidora”. Engel fala ainda do seu projecto seguinte que acabaria por não se realizar. Também não chegou a fundar nenhuma distribuidora com Lionel Rogosin<sup>55</sup>. Por conseguinte, o seu nome eclipsou-se<sup>56</sup> e os filmes, como diz Manuel Cintra Ferreira (Anexo III, pp. 114), terão sido absorvidos pelos autores que lhes sucederam.

A descoberta da obra de Engel e Orkin constituiu, para nós, uma oportunidade única para visitar toda a história do cinema. Cada aspecto que escavámos – e muitos ficaram de fora “por explorar” – deu-nos a convicção de que um filme como *Little Fugi-*

---

<sup>54</sup> Para Mekas (1960: 17), Engel fica-se pela rama face àquilo que Cassavetes e Frank fizeram anos mais tarde. Para si, a espontaneidade e o improvisado ainda são aspectos formais da obra e não objectivos em si mesmos; ainda são estéticos (um meio) e não éticos (um fim) como em Cassavetes e Frank – que fazem girar todas as suas personagens e as suas histórias à volta do trabalho livre sobre esses conceitos.

<sup>55</sup> Rogosin, amigo de Engel e realizador de *On the Bowery* (1957), abriu a sua própria sala (The Bleecker Street Cinema) para mostrar filmes cuja exibição era negada pelas principais distribuidoras e exibidores, entre eles, o seu *Come back, Africa* (1950). Na sequência disto, Mekas (1960: 9) exorta aos cineastas *underground* da altura para apostarem nestes canais alternativos de distribuição porque têm público para tal, ou melhor, a não ficaram parados perante o sectarismo das empresas de distribuição e exibição dominantes.

<sup>56</sup> Mary Engel (Anexo III, pp. 110) confirmou-nos que Morris Engel só voltou a filmar uma longa em 1968: *I Need a Ride to California*, documentário filmado a cores em 35 mm. sobre a cultura *hippie* de East Village que nunca foi distribuído. Morris Engel realizou ainda dois projectos em vídeo, *A Little Bit Pregnant* (1993) e *Camillia* (1998), que não chegaram a ser concluídos.

*tive* merece um reconhecimento à altura dos seus méritos e ocupar lugar de destaque na compreensão do seu tempo e na história das imagens.

# Bibliografia

## Livros

- ASTRUC, Alexandre, «The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Style*» (1948), in GRAHAM, Peter, VINCENDEAU, Ginette (ed.), *The French New Wave: Critical Landmarks*, Londres, British Film Institute, 2009, pp. 31-39;
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009;
- BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Passagens, 2004;
- BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, 2008;
- BAUDRILLARD, Jean, *America*, Londres e Nova Iorque, Verso, 1995;
- BAZIN, André, *Bazin at Work: Major Essays & Reviews From the Forties & Fifties* (edição de Bert Cardullo), Nova Iorque, Routledge, 1997;
- BAZIN, André, *O que é o cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992;
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992;
- BERGALA, Alain, «Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno» (1984), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 213-236,
- BERNARDI, Sandro, «As Paisagens de Rossellini: Natureza, Mito, História» (2000), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 161-194;
- BORDWELL, David, «Part One: The Classical Hollywood Style, 1917-1960», in BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 2002, pp. 1-70;
- BRESSON, Robert, *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto, Porto Editora, 2000;
- CARNEY, Ray, *Cassavetes on Cassavetes*, Nova Iorque, Faber and Faber Ltd., 2001;
- COUSINS, Mark, *Biografia do Filme*, Lisboa, Pavilion Books, 2004;

- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004;
- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006;
- EISENSTEIN, Sergei, «Dickens, Griffith, And the Film Today» (1944), in MAST, Gerald, COHEN, Marshall, BRAUDY, Leo, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 395-402;
- GOZLAN, Gérard, «The Delights of Ambiguity – In Praise of André Bazin» (1962) in GRAHAM, Peter, VINCENDEAU, Ginette (ed.), *The French New Wave: Critical Landmarks*, Londres, British Film Institute, 2009, pp. 91-129;
- GRILO, João Mário, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997;
- GRILO, João Mário, *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008;
- GUNNING, Tom, «“Loved Him, Hated It”: An Interview with Andrew Sarris», in JAMES, David E. (ed.), *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Oxford, Princeton University Press, 1992, pp.63-82;
- KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1997;
- LASTRA, James, «From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation in Pictorial Order», in ANDREW, Dudley (ed.), *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin Texas, University of Texas Press, 1997, pp. 263-291;
- LOZANO, José Maria Pérez, *Formación Cinematográfica (Metodología del Cineforum)*, Barcelona, Juan Flors. Editor, 1959, 229-232;
- MAUSS, Marcel, *Ensaio sobre a Dádiva*, Lisboa, Edições 70, 2008;
- MEKAS, Jonas, «Notes on the New American Cinema», in DIXON, Wheeler Winston, FOSTER, Gwendolyn Audrey Foster (ed.), *Experimental Cinema, The Film Reader*, Londres, Routledge, 2002, pp. 53-71;
- MILNE, Tom (ed.) *et al.*, *Godard on Godard*, Nova Iorque, Da Capo Press, 1986;
- NICHOLS, Bill, *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1991;

- PERKINS, V.F., «From Film as Film: Form and Discipline» (1972), in MAST, Gerald, COHEN, Marshall, BRAUDY, Leo, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 52-58;
- RIVETTE, Jacques, «Carta sobre Rossellini» (1955), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 238-257;
- ROSSELLINI, Roberto, «Dez Anos de Cinema» (1955), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 132-150;
- ROUCH, Jean, «Personagens em Liberdade» (1971), in TORRES, A. Roma, *Cinema, Arte e Ideologia*, Porto, Afrontamento, 1975, pp. 117-128;
- ROUCH, Jean, «Sobre Rossellini» (1978), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 411-417;
- S.A., «Mesa Redonda: De Roma 45 a Europa 51» (1973), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 12-68;
- SADOUL, Georges, «A Vida de Improviso» (1971), in TORRES, A. Roma, *Cinema, Arte e Ideologia*, Porto, Afrontamento, 1975, pp. 99-116;
- SADOUL, Georges, *Dicionário dos Cineastas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993;
- SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias Volume II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983a, 295-409;
- SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias Volume III*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983b, pp. 569-571;
- SALT, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 1983, pp. 171-177 e 309-332;
- SARGEANT, Jack, *Naked Lens: Beat Cinema*, Nova Iorque, Soft Skull Press, 2008;
- THOME, Rudolph, «Filmografia Comentada» (1987), in OLIVEIRA, Luís Miguel, CERANTOLA, Neva (org.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 519-603;
- TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, 2009;
- WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984;

## Catálogos e outras obras sobre fotografia

- BARTH, Miles, «Weegee's World», in BARTH, Miles, *Weegee's World*, Nova Iorque, A Bulfinch Press Book, 1997, 11-34;
  - BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Lisboa, Edições 70, 2008;
  - BERGALA, Alain, «Weegee and Film Noir», in BARTH, Miles, *Weegee's World*, Nova Iorque, A Bulfinch Press Book, 1997, pp. 69-77;
  - BROOKMAN, Philip, «Fogo no Leste: Fotografias e Filmes de Robert Frank», in FINA, Luciana (ed.), *Robert Frank*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1991, pp. 45-55;
  - BROUGHER, Kerry, FERGUSON, Russell, *Open City: Street Photographs Since 1950*, Oxford, MOMA Oxford/Hatje Cantz Publishers, 2001, pp. 9-33;
  - CARTIER-BRESSON, Henri, «Images à la cave» (1952), in in COMPANY, David (ed.), *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel and The MIT Press, 2007, 43-47;
  - COMPANY, David, *Photography and Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008;
  - DAVID, Catherine, «Photography and Cinema» (1989), in COMPANY, David (ed.), *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel and The MIT Press, 2007, pp. 144-150;
  - ENGEL, Mary, CRAIG, Ninalee, *American Girl in Italy: The Making of a Classic*, Nova Iorque, Howard Greenberg Gallery e The Ruth Orkin Photo Archive, 2005;
  - FAHEY, David *et al.*, *Masters of Starlight: Photographers in Hollywood*, Londres, Columbia Books, 1988, pp. 258;
  - HAAFTEN, Julia Van, *Morris Engel: Early Work*, Nova Iorque, Morris Engel and Ruth Orkin Photo Archive, 1999;
  - HIGGINS, Steven, *Still Moving: The Film and Media Collections of The Museum of Modern Art*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2006, pp. 219.
- Também acessível em:
- [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A32178&page\\_number=1&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A32178&page_number=1&template_id=1&sort_order=1) [última consulta a 13 de Abril 2009];

- KOZLOFF, Max, *New York: Capital of Photography*, Nova Iorque, The Jewish Museum e Yale University Press, 2002, pp. 20-45 e 192;
- KRACAUER, Siegfried, «Photography» (1927), in COMPANY, David (ed.), *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel and The MIT Press, 2007, pp. 82;
- LEVITT, Helen, *In the Street: Chalk Drawings and Messages New York City 1938-1948*, Durnham North Carolina, Duke University Press, 1987;
- MCDARRAH, Gloria *et al.*, *The Photography Encyclopedia*, Nova Iorque, Schirmer Books, 1999, pp. 128 e 341;
- SAYAG, Alain, LIONEL-MARIE, Annick, *Brassaï The Monograph*, Boston, A Bulfinch Press Book, 2000, pp. 292;
- SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre Fotografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, pp. 33-53;
- STEICHEN, Edward, *The Family of Man*, Nova Iorque, the Museum of Modern Art, 2008;
- WESTERBECK, Colin, MEYEROWITZ, Joel, *Bystander: A History of Street Photography*, Londres, Thames and Hudson, 1994;

#### Artigos (jornais, revistas, textos soltos)

- ALMENDROS, Nestor, «Neorealist Cinematography», *Film Culture*, N.º 20, s.d., pp.39-43;
- BACHMANN, Gideon, MEKAS, Jonas, «The Frontiers of Realistic Cinema: The Work of Ricky Leacock», *Film Culture*, No. 22-23, Verão de 1961, pp. 12-25;
- BAZIN, André, «Little Fugitive by André Bazin», *Cahiers du Cinéma*, N.º 642, Fevereiro de 2009, pp. 18 e 19. Acessível em: [http://www.new-e-cahiersducinema.com/dokineo/viewer/demo\\_642/](http://www.new-e-cahiersducinema.com/dokineo/viewer/demo_642/) [última consulta a 1 de Maio de 2009];
- BAZIN, André, «Petit Dictionnaire pour Venise», *Cahiers du Cinéma*, N.º 27, Outubro de 1953, pp. 6-25;
- BAZIN, André, «Un Film au Téléobjectif», *Cahiers du Cinéma*, N.º 31, Janeiro de 1954, pp. 49-52 ;



- BERGALA, Alain, «The Missing Link», *Cahiers du Cinéma*, N.º 642, Fevereiro de 2009, pp. 15 e 16. Acessível em: [http://www.new-e-cahiersducinema.com/dokineo/viewer/demo\\_642/](http://www.new-e-cahiersducinema.com/dokineo/viewer/demo_642/) [última consulta a 1 de Maio 2009];
- BRINSON, Peter, «Little Fugitive», *Films and Filming*, N.º 3, Dez. de 1954, pp. 19;
- CAMERON, Ian, SHIVAS, Mark, «Interviews: Richard Leacock», *Movie*, N.º 8, Abril de 1963, pp. 16-27;
- CASSAVETES, John, «What's Wrong With Hollywood», *Film Culture*, N.º 19, s.d., pp. 4 e 5;
- CROWTHER, Bosley, «The Little Fugitive», *New York Times*, 1952. Acessível em: <http://movies.nytimes.com/movie/99782/The-Little-Fugitive/overview> [última consulta a 21 de Fevereiro 2010];
- DANEY, Serge, «O «TRAVELLING» DE KAPO» (1992), *Revista de Comunicação e Linguagens*, Dezembro de 1996, pp. 205-223;
- FERREIRA, Manuel Cintra, «The Little Fugitive/ 1953», *Textos Cinemateca Portuguesa*, 20 de Junho 2009;
- GHELLI, Nino, «Venezia 53», *Bianco e Nero*, N.º 10, Outubro de 1953, pp. 3-31;
- JACOBS, Steven, «O que aconteceu à fotografia?», in MEDEIROS, Margarida (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*, N.º 39, Junho de 2008, pp.173-178;
- KAGANSKI, Serge, «Le Petit Fugitif», *les inrockuptibles*, N.º 689, Fevereiro de 2009, pp. 51. Também acessível em: <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/le-petit-fugitif/> [última consulta a 13 de Abril 2009];
- KOZLOVSKY, Roy, «[A Criança Enquadrada no CIAM] : A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra», *INSI(s)TU*, N.º 7/8, Agosto de 2004, pp. 63-86;
- LEACOCK, Richard, «La Camera Passe-Partout», *Cahiers du Cinéma*, N.º 94, Abril de 1959, pp. 37 e 38;
- MANSON, Eddy, «Lovers and Lollipops; Operation New York», *Film Music*, Volume XV N.º 4, Primavera de 1956, pp. 14-20;
- MANSON, Eddy, «The Music for Little Fugitive», *Film Music*, Volume XIII N.º 3, Nov. - Dez. de 1953, pp. 8-14;

- MEKAS, Jonas, «A Call For a New Generation of Film Markers», *Film Culture*, N.º 19, s.d., pp. 1-3;
- MEKAS, Jonas, «Cinema of the New Generation», *Film Culture*, N.º 21, Verão de 1960, pp. 1-20;
- MÉRANGER, Thierry, «399 Blows», *Cahiers du Cinéma*, N.º 642, Fevereiro de 2009, pp. 17. Acessível em: [http://www.new-e-cahiersducinema.com/dokineo/viewer/demo\\_642/](http://www.new-e-cahiersducinema.com/dokineo/viewer/demo_642/) [última consulta a 1 de Maio 2009];
- MOSK., «Little Fugitive», *Variety*, 8 de Set. de 1953;
- MOSKOWITZ, Gene, «Le Mouvement Indépendant Américain», *Cahiers du Cinéma*, N.º 119, Maio de 1961, pp. 15-22;
- MOSKOWITZ, Gene, «Rencontres à New York», *Cahiers du Cinéma*, N.º 94, Abril de 1959, pp. 23-31;
- MOULLET, Luc, «Entretien avec Luc Moullet, par Michel Dalahaye et Jean Narboni», *Cahiers du Cinéma*, N.º 216, Outubro de 1969, pp. 61 e 62;
- NAFICY, Hamid, «Richard Leacock: A Personal Perspective», *Literature/Film Quarterly*, Vol. X N.º 4, 1982, pp. 234-253;
- PEREZ, Michel-Raymond, «le petit fugitif», *Positif*, N.º 14-14 (Número double), Nov. de 1955, pp. 42-44;
- REISZ, Karel, «The Little Fugitive», *Sight and Sound*, Volume 24, N.º 3, Janeiro-Março de 1955, pp. 145-146;
- RIVETTE, Jacques, «Directed by», *Cahiers du Cinéma*, N.º 150-151, Dez. de 1963 – Jan. de 1964, pp. 128;
- RODRIGUES, António, «Menschen am Sonntag/ 1929 “Homens ao Domingo”», *Textos Cinemateca Portuguesa*, 26 de Novembro de 2009;
- ROSS, Lillian, «The Talk of the Town: On Film», *The New Yorker*, Fevereiro de 1960, pp. 36 e 37;
- VASCONCELOS, António-Pedro, «Uma Geometria do Acaso», *Colóquio das Artes*, N.º 17, Abril de 1974, p. 55-60;
- ZAVATTINI, Cesare, «Falamos tanto de mim», *Celulóide*, N.º 2, Janeiro de 1958, pp. 9 e 10;
- ZAVATTINI, Cesare, «First Outline For a Film on Peace», *Film Culture*, N.º 20, s.d., pp. 3-7;
- ZAVATTINI, Cesare, «Pages From My Private Diary», *Films and Filming*, Maio de 1958, pp.11 e 32,

- ZAVATTINI, Cesare, «Some Ideas on the Cinema», *Sight&Sound*, N.º 2, Outubro-Dezembro de 1953, pp. 64-69;

#### Sites (obras, artigos e textos *on-line*)

- ANKENY, Jason, Morris Engel + Ruth Orkin Biography, in site allmovie:  
<http://www.allmovie.com/artist/morris-engel-119232/bio> +  
<http://www.allmovie.com/artist/ruth-orkin-119448/bio> [últimas consultas a 14 de Junho 2009];
- AXMAKER, Sean, «Little Fugitive», TCM, 2009:  
<http://www.tcm.com/thismonth/article.jsp?cid=220886&mainArticleId=220882>  
 [última consulta a 14 de Junho 2009];
- BORDWELL, David, «Getting Real», David Bordwell's website on cinema,  
 Maio de 2009: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=4482> [última consulta a 23 de Fevereiro 2010];
- Cavallier Galleries Inc., Ruth Orkin Biography:  
[http://www.cavalliergalleries.com/artist\\_bio.php?artist\\_id=167](http://www.cavalliergalleries.com/artist_bio.php?artist_id=167) [última consulta a 14 de Junho 2009];
- ENGEL, Mary, Morris Engel Archive:  
<http://www.engelphoto.com/photographs.php> [última consulta a 24 de Fevereiro 2010];
- ENGEL, Mary, Ruth Orkin Photo Archive:  
<http://www.orkinphoto.com/biography.php> [última consulta a 14 de Junho 2009];
- HALLE, David, *New York & Los Angeles*, The University of Chicago Press, 2005, pp. 436 e 437:  
<http://books.google.com.br/books?id=7VeYVz7cHI8C&hl=pt-PT> [última consulta a 14 de Junho 2009];
- KEHR, Dave, «Morris Engel, 86, a Pioneer in Independent Film, Dies», *New York Times*, 7 de Março 2005:  
[http://www.nytimes.com/2005/03/07/movies/07engel.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2005/03/07/movies/07engel.html?_r=2) [última consulta a 14 de Junho 2009];

- KING, Geoff, *American Independent Cinema*, I.B. Tauris, 2005, pp. 108 e 109:  
<http://books.google.com.br/books?id=NUxFBejHmYoC&hl=pt-PT> [última consulta a 14 de Junho 2009];
- MCNULTY, John, MCNULTY, Faith, ENGEL, Morris, *This Place on Third Avenue*, Basic Books, 2002, pp. 194:  
[http://books.google.com.br/books?id=IC52\\_Nc4wdkC&hl=pt-PT](http://books.google.com.br/books?id=IC52_Nc4wdkC&hl=pt-PT) [última consulta a 14 de Junho 2009];
- MÉRIGEAU, Pascal, «Des enfants dans la foule», *Le Nouvel Observateur*, N. ° 2310, 12 de Fevereiro 2009:  
<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p2310/articles/a394604-.html?xtmc=merigeau&xtcr=1> [última consulta a 1 de Julho 2009];
- MORRIS, Gary, «Morris Engel & Ruth Orkin's Little Fugitive escapes to DVD», *Bright Lights Film Journal*, 1999:  
<http://www.brightlightsfilm.com/26/littlefugitive.html> [última consulta a 14 de Junho 2009];
- MORRIS, John G., *Get the Picture: A Personal History of Photojournalism*, The University of Chicago Press, 2002, pp. 109:  
[http://books.google.com.br/books?id=QzM2EjoCWGcC&dq=The+Farm+They+Won+Engel&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.br/books?id=QzM2EjoCWGcC&dq=The+Farm+They+Won+Engel&source=gbs_navlinks_s) [última consulta a 9 de Novembro 2009];
- ORKIN, Ruth, «Letters: Manhattan Movie Madness», *New York Magazine*, 26 de Janeiro 1976, pp. 5:  
<http://books.google.com.br/books?id=OuMCAAAAMBAJ&hl=pt-PT> [última consulta a 14 de Junho 2009];
- PENAFRIA, Manuela, «Em Busca do Perfeito Realismo» (BOCC), 2005:  
<http://www.bocc.uff.br/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf> [última consulta a 21 de Fevereiro 2010];
- RODRIGUES, Adriano Duarte, «Experiência, modernidade e campo dos media», in Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC), 1999:  
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-expcampmedia.pdf> [última consulta a 21 de Fevereiro 2010];
- S.A., Stephen Daiter Gallery, Morris Engel Biography Sketch:  
<http://www.stephendaitergallery.com/dynamic/artist.asp?ArtistID=41> [última consulta a 14 de Junho 2009];

- SCOTT, A.O., «About Neo-Neo-Realism», *New York Times*, 2009:  
<http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html> [última consulta a 21 de Fevereiro 2010];
- WALSH, Colleen, «Du Bois fellow makes ‘Little Fugitive,’ take two», Harvard News Office , 2 de Outubro de 2008:  
<http://news.harvard.edu/gazette/story/2008/10/du-bois-fellow-makes-%e2%80%98little-fugitive%e2%80%99-take-two/> [última consulta a 23 Fevereiro 2010];

## DVD (principais conteúdos consultados)

### Documentários

- ENGEL, Mary, *Morris Engel: The Independent* (2008), in ENGEL, Morris *et al.*, *Little Fugitive*, Kino International, 2008;
- ENGEL, Mary, *Ruth Orkin: Frames of Life* (1995), in ENGEL, Morris *et al.*, *Little Fugitive*, Kino International, 2008;
- LIZZANI, Carlo, *Roberto Rossellini* (2001), in ROSSELLINI, Roberto, *Roberto Rossellini's War Trilogy*, The Criterion Collection, 2010;

### Ensaaios escritos e visuais

- BERGALA, Alain, *Avertissement e Le Chaînon manquant* (livret), in ENGEL, Morris Engel *et al.*, *Le Petit Fugitif*, L'Eden cinema e Carlotta Films, 2008;
- GERIN, Mélanie, *Introduction au portfolio* (livret), in ENGEL, Morris *et al.*, *Le Petit Fugitif*, L'Eden cinema e Carlotta Films, 2008;
- SHIEL, Mark, *Life as It is: The Neorealist Movement in Italy*, in DE SICA , Vittorio, *Bicycle Thieves*, The Criterion Collection, 2007;
- SHIEL, Mark, *Rossellini and the City*, in ROSSELLINI, Roberto, *Roberto Rossellini's War Trilogy*, The Criterion Collection, 2010;
- SIETY, Emmanuel, *Joey, un petit portrait d'Amérique* (livret e documentário), in ENGEL, Morris *et al.*, *Le Petit Fugitif*, L'Eden cinema e Carlotta Films, 2008;

## Comentários áudio

- BONDANELLA, Peter, *Audio Comentary*, in ROSSELLINI, Roberto, *Roberto Rossellini's War Trilogy*, The Criterion Collection, 2010;
- CARDULLO, Bert, *Full length exclusive audio commentary*, in DE SICA, Vittorio, *Shoeshine*, Masters of Cinema, 2006;
- ENGEL, Morris, *Feature-length Audio Commentary*, in ENGEL, Morris *et al.*, *Little Fugitive*, Kino International, 2008;
- LACHENAY, Robert, *Audio Commentary*, in TRUFFAUT, François, *the 400 blows*, The Criterion Collection, 2006;
- STONEHILL, Brian, *Audio Commentary*, in TRUFFAUT, François, *the 400 blows*, The Criterion Collection, 2006.

## Anexo I (Imagens)



Foto 1 – Morris Engel, *Shopping*, Ninth Avenue, Nova Iorque, 1938



Foto 2 – Morris Engel, *Coney Island embrace*, Nova Iorque, 1938



Foto 3- Ruth Orkin, *The Cardplayers*, Nova Iorque, 1947



Foto 4 – Ruth Orkin, *American Girl in Florence*, Florença, Itália, 1951



Foto 5 – O pequeno Joey empunha a sua pistola de plástico, fotografia de cena





Foto 6 – Lennie e os seus amigos lêem *comics*... na rua, fotografia de cena



Foto 7 – O amigo de Lennie ensina Joey a usar uma caçadeira, fotografia de cena



Foto 8 – Lennie sangra *ketchup*, fotografia de cena



Foto 9 – O pequeno Joey na *bat cage* tenta sem êxito acertar em todas as bolas, fotografia de cena



Foto 10 – Um Joey “falido” chega a uma das praias de Coney Island, fotografia de cena



Foto 11 – Garrafas vazias ou a história do primeiro emprego de Joey, fotografia de cena



Imagens 1 – Um salto na Parachute Tower e uma volta na roda giratória



*Little Fugitive* (1953)



*Les quatre cents coups* (1959)

Imagens 2 – Joey e Doinel lavam a cara na fonte



*Little Fugitive* (1953)



*Les quatre cents coups* (1959)

### Imagens 3 – A solidão como derradeira paisagem



Doinel está só na praia (   procura de si mesmo?), *still* de *Les quatre cents coups* (1959)



Joey estava só na praia até o seu irmão chegar, *still* de *Little Fugitive* (1953)



Jean está só na praia (   procura da sua Juliette), *still* de *L'atolante* (1934)



Imagem 1 - O "fim" não definitivo de Doinel, *still* de *Les quatre cents coups* (1959)

Imagens 4 – As cenas não encenadas de *Little Fugitive*



Joey assiste a um salvamento real na praia



A chuva cai em Coney Island

Imagens 5 – Joey e Edmund fazem da cidade “terreno de jogo solitário”



*Little Fugitive* (1953)

*Germania anno zero* (1948)



Imagens 6 – A arte de rua é das crianças



*Little Fugitive (1953)*



Foto de Helen Levitt da série *In the Street*



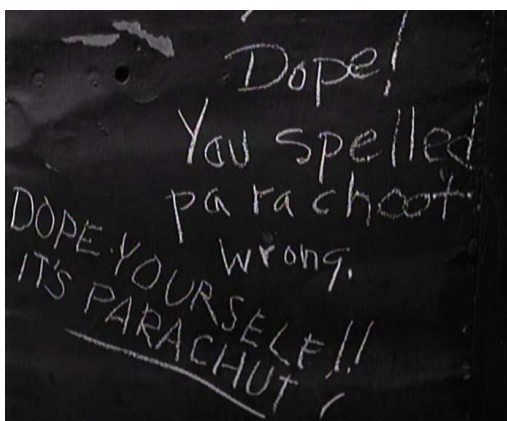
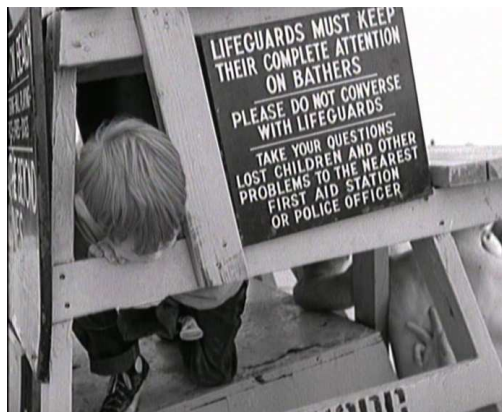
*Lovers and Lollipops (1956)*



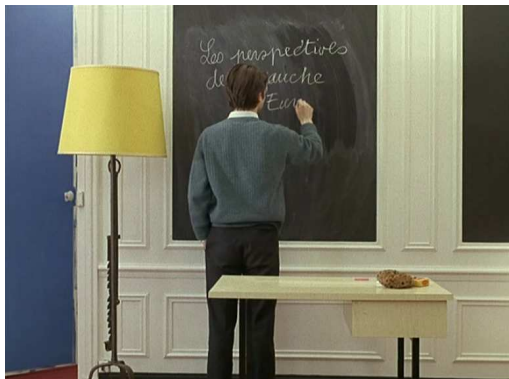
Foto de Brassai da série *Graffiti*



Imagens 7 – A palavra em acção em *Little Fugitive*



Imagens 8 – A palavra em acção segundo Jean-Luc Godard (esquerda) e Agnès Varda (direita)



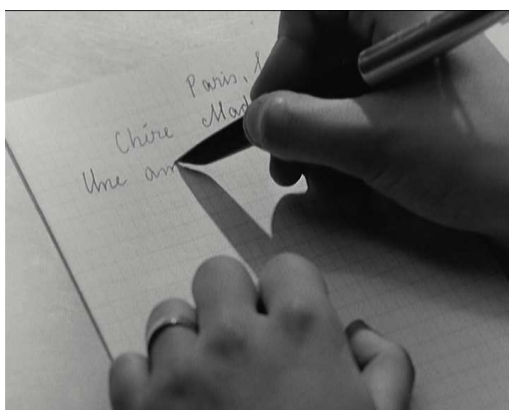
*La chinoise* (1967)



*Masculin féminin* (1966)



*Le bonheur* (1965)



*Vivre sa vie* (1962)



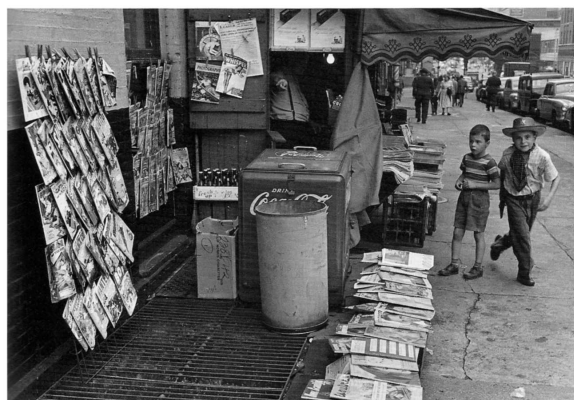
Imagens 9 – Ícones da sociedade (do consumo) norte-americana em *Little Fugitive*



Fotos 1 – Ícones da sociedade (do consumo) norte-americana nas fotografias de Morris Engel e Ruth Orkin



Ruth Orkin, *Comic Book Readers*, 1947



Morris Engel, *Newstand Comics*, 1946



Ruth Orkin, *Coca-Cola*, finais dos anos 40



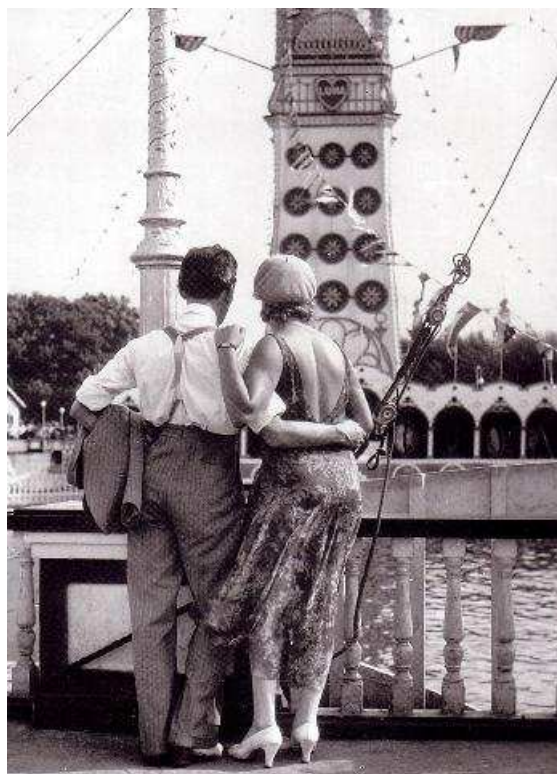
Morris Engel, *Couple at horse auction*, 1947



Imagens 10 – Os planos fotográficos de Coney Island: nostalgia e caos



*Little Fugitive* (1953)



Walker Evans, *Coney Island*, 1928



*Little Fugitive* (1953)



Weegee, *Coney Island at noon*. 1942

Imagens 11 – Usos da profundidade de campo em *Little Fugitive*



Fotos 2 – Usos da profundidade de campo em duas fotos de Morris Engel



Morris Engel, *Dying Off*, Coney Island, 1938



Morris Engel, *Women on the Beach*, Coney Island, 1938



Imagens 12 – Na presença do realizador (Engel) e do fotógrafo (Hine)



*Little Fugitive* (1953)



Lewis Hine, *Self-Portrait with Newsboy*, 1908

Imagens 13 – Joey desloca-se para a câmara... que o espera, *stills* de *Little Fugitive*



Imagens 14 – Vogando num oceano de gente



Joey atravessa a multidão para ir buscar água,  
*still de Little Fugitive (1953)*



O empregado de mesa Charlot é conduzido pela  
multidão até à cozinha, *still de Modern Times*  
(1936)

Imagens 15 – Joey e Pascal ou os seus balões



*Little Fugitive (1953)*



*Le ballon rouge (1956)*

## Anexo II (Tabela-síntese e Análise Plano a Plano)

Tabela 1 – Principais pontos do plano de trabalho

Tema	Exposição e análise das obras fotográfica e cinematográfica do casal Morris Engel e Ruth Orkin.
Problemática	Em que medida a obra de Morris Engel e Ruth Orkin faz a ligação entre a fotografia de rua, o neo-realismo italiano e o cinema independente norte-americano, a <i>Nouvelle Vague</i> francesa e o cinema directo?
Hipótese	A obra de Morris Engel e Ruth Orkin é um elo fundamental de ligação entre a fotografia de rua, o neo-realismo italiano e o cinema independente norte-americano, a <i>Nouvelle Vague</i> francesa e o cinema directo.
Objectivos	Aferir qual o grau de proximidade existente entre a vida, as fotografias e os filmes do casal Morris Engel e Ruth Orkin;
	Localizar as obras de Morris Engel e Ruth Orkin na história da fotografia;
	Especular sobre as razões que levaram Morris Engel e Ruth Orkin a iniciarem-se no cinema;
	Analisar o papel concreto que cada um dos realizadores creditados desempenhou em <i>Little Fugitive</i> ;
	Olhar para <i>Little Fugitive</i> à luz dos conceitos e pensamento de André Bazin;
	Comparar as representações da infância no pós-II Guerra Mundial em <i>Germania anno zero</i> (facção derrotada) e <i>Little Fugitive</i> (facção vitoriosa);
	Reflectir criticamente sobre a imagem que <i>Little Fugitive</i> veicula da sociedade norte-americana dos anos 50;
	Confrontar as diferentes visões sobre Nova Iorque, especialmente Coney Island, existentes na fotografia e cinema anteriores e posteriores aos três filmes de Morris Engel e Ruth Orkin;
	Apurar as causas para a curta carreira de Morris Engel e Ruth Orkin no cinema e a queda da mesma no esquecimento.



## Análise Plano a Plano: Notas Prévias

Inspirados pelo trabalho desenvolvido por Barry Salt e David Bordwell, decidimos realizar uma análise “plano a plano” do filme *Little Fugitive*. Para além da contabilização do indicador Average Shot Length (ASL) ou duração média por plano, procurámos medir outros indicadores que nos fossem úteis ao enquadramento do filme de Engel e Orkin no modelo realista de André Bazin.

Como em Salt (1983: 171), não contabilizámos o genérico de abertura e créditos finais e classificámos a escala dos planos consoante a posição do actor em primeiro plano nos primeiros segundos de cada enquadramento ou nos últimos segundos em caso de panorâmicas que revelem o actor no fim (por ex., filmar os pés e só depois o resto do corpo, num só movimento) – não tivemos em conta os movimentos de câmara, que provocam alterações na escala. Combinámos a classificação de Terence Marnier (2007: 87) com a de Barry Salt no que diz respeito à escala, sendo que considerámos “insertos” todos os planos de pormenor e de objectos.

Com base na distinção *raccord* de abertura e de fecho, seguimos a classificação que João Mário Grilo (2008: 17) faz das modalidades de ligação entre planos:

- Simples – passagem directa de um plano para outro (sem efeitos);
- Por fusão – um plano negro separa os planos;
- Encadeado ou *dissolve* – o plano A dissolve-se no plano B.

Finalmente, chamámos análise qualitativa ao levantamento que fizemos das características internas de cada plano. Trata-se de uma análise do conteúdo de cada quadro, que vai para lá da superfície/moldura puramente quantitativa ou técnica do filme (precisamente, duração, escala dos planos e ligação entre estes). Neste âmbito, o indicador diálogo só foi tido em conta quando há palavra durante a maior parte do plano e esta é dirigida a alguém.

Tabela 2 – Valores de uma análise qualitativa a *Little Fugitive*

Análise Qualitativa	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Interior	55	10%	13:22,1	17%
Exterior	495	90%	1:05:38	83%
<b>Total</b>	550	100%	1:19:00	100%
Diálogo	180	33%	28:35,1	36%
Voz-off	3	1%	00:51,5	1%
Ação	367	67%	49:33,5	63%
<b>Total</b>	550	100%	1:19:00	100%
Joey	278	51%	43:54,0	56%
Lennie	82	15%	14:16,2	18%
Joey e Lennie	28	5%	08:41,2	11%
Outro	162	29%	12:08,7	15%
<b>Total</b>	550	100%	1:19:00	100%

Tabela 3 – Escala dos planos de *Little Fugitive*

Escala dos Planos	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Muito Grande Plano (MGP)	0	0%	00:00,0	0%
Grande Plano (GP)	5	1%	00:05,9	0%
Plano Aproximado de Peito (PAP)	27	5%	03:47,8	5%
Plano Aproximado de Tronco (PAT)	33	6%	03:32,6	4%
Plano Médio (PM)	129	23%	16:55,2	21%
Plano Americano (PA)	64	12%	11:42,5	15%
Plano Geral (PG)	202	37%	34:07,1	43%
Master Shot (MS)	22	4%	04:00,4	5%
Inserto	66	12%	04:39,9	6%
Outros	2	0%	00:08,8	0%
<b>Total</b>	550	100%	1:19:00	100%

Fontes: MARNER, Terence, *A Realização Cinematográfica*, Lisboa, Edições 70, 2007, pp. 87

SALT, Barry, <http://www.cinemetrics.lv/salt.php>

Tabela 4 – Modalidades de ligação entre planos em *Little Fugitive*

Modalidades de Ligação	Raccord de Abertura		Raccord de Fecho	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Simples	272	99%	269	98%
Por Fusão	1	0%	1	0%
Encadeado ou Dissolve	2	1%	5	2%
<b>Total</b>	275	100%	275	100%

Fonte: GRILO, João Mário, *As Lições do Cinema*, Lisboa, Colibri, 2008, pp. 17

Tabela 5 – Duração média por plano em *Little Fugitive*

Indicadores	Duração
Duração do filme (sem genérico)	1:19:00
Average Shot Lenght (em seg.)	0:00:17
Plano mais longo	0:01:19 (Plano n.º 47 - almoço)
Plano mais curto	0:00:01 (Planos n.º 209, 169 e 13)

Tabela 6 – Outras durações médias por plano

Filmes	Average Shot Lenght (em seg.)
<i>Citizen Kane</i>	11,4
<i>La Terra Trema</i>	17,9
<i>Ladri di Biciclette</i>	7,2
<i>Umberto D.</i>	7,8
Filmes americanos entre 1947 e 1960 (Bordwell)	11-12

Fontes: BORDWELL, David, *The Classical Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 2002, pp. 61  
Cinematics database, <http://www.cinematics.lv/database.php>

## Anexo III (Entrevistas e Outros Documentos)

### Entrevista a Mary Engel

Mary Engel é uma realizadora norte-americana e principal gestora do património fotográfico e cinematográfico dos seus pais, Morris Engel e Ruth Orkin. Em 1995, realizou *Ruth Orkin: Frames of Life*, documentário com 18 minutos sobre a sua mãe. Foi co-produtora do *remake* de *Little Fugitive* que Joanna Lipper realizou em 2006, quando tinha passado um ano sobre a morte de Morris Engel. Em 2008, Mary Engel lançou *Morris Engel: The Independent*, documentário com 28 minutos que é uma sentida homenagem ao seu pai.

A seguinte entrevista foi efectuada via *mail* no dia 25 de Outubro de 2009, na sequência de vários contactos realizados desde Abril desse ano. Não há palavras que façam jus à pessoa que Mary Engel é. Comove-nos a sua humildade, solicitude e enorme bondade e continuamos sem saber como lhe agradecer tudo o que nos deu.

*In your opinion, what motivated your father and mother to start their careers as filmmakers with a movie like Little Fugitive?*

First, my mother who grew up in Hollywood, CA, and loved the movies. Her mother, had been in the Silent movies, and my mother Ruth went to premieres with my grandmother, got autographs, and her first photos are of movie stars. However, when she worked at MGM Studios as a messenger girl, and wanted to join the cinematographers union, they didn't let women in. This became a major stumbling block to becoming a filmmaker, and she only got involved later because she was living with my father, and he needed help editing and with continuity.

My father was influenced in the beginning by Paul Strand, when he worked on Native Land with him in the late 30's. My father had a lot of ideas for different projects, and I think after being in the navy as a photographer for four years under noted photographer Edward Steichen who was captain of his unit, he had things he wanted to accomplish when he came out. One of the first films he did was from a photography assignment

called “How America Lives” and he photographed a family living on a farm in the Midwest. I think that one short film gave him the confidence that he could do more films.

*Did your parents see Little Fugitive as a completely new step on their careers or as a natural extension of their work as photographers?*

I think it was a natural extension of their work as photographers, as my father was still shooting but now with a movie camera instead of a still camera. He was still telling a story, and creating something for people to enjoy and get satisfaction from. I think the same for my mother, as there were many photographers who were also successful filmmakers and friends of theirs like Helen Levitt who made “In the Streets” and also Stanley Kubrick who was a magazine photographer, and went onto to making many films, including “Killer’s Kiss”.

*In your opinion, how did the photographs of your parents helped shape the “animated snapshots” (Sight & Sound) of Little Fugitive?*

I think it is most obvious in my father’s cinematography, because every single frame of Little Fugitive could be a still photograph. It is amazing how he shot it, and how my mother edited it.

*Did they have any especial photograph or photographer in mind before and during its production? And, as film lovers, were they sensible to a particular type of moviemaking, as such as Italian neo-realism?*

As I mentioned before, my mother went to lots of films in Hollywood, and was influenced by everyone, American, Italian, French and so on. She kept a notebook with a review and a star system for every film she saw. My father as a child went to many movies on the weekends, because for a small amount of money, I think 5 cents you could stay at the movies all day. He used to like Westerns, but later talks about going to the Museum of Modern Art where for a yearly membership fee, you could see films every day, and was certainly influenced by the Italians, and all the foreign films he saw there.

*I read that your parents produced a camera especially to shoot Little Fugitive. This is just one of the great inventions in the film. The idea of subverting Hollywood conventions was a goal that they have, consciously, in mind?*

I don't think my father was out to get Hollywood or anything like that, he didn't care about that kind of thing. He just needed a camera, and had something in mind, and met a man in the navy named Charlie Woodruff, who helped him build his 35mm camera. It has become revolutionary and influenced many of the important filmmakers of his generation such as Al Maysles, DA Pennebaker and others.

*How do you measure the impact of Little Fugitive in the history of film?*

I think it has a great impact because of the handheld camera, the very low budget, and that it was shot on 35mm and was so successful back then, and even today 57 years later! It is remarkable that audiences still enjoy it so much, and it has a timeless feeling. It is somewhat dark at times, but has a happy ending, which I think audiences young and old need to enjoy going to the movies in the first place. The recent film "Where the Wild Things Are" is a wonderful film, but too dark for kids to appreciate and want to remember. I think my father should have enjoyed more personal rewards and awards, however, the film has seen its share with the Academy Award Nomination, the Silver Lion at Venice, the Library of Congress National Film Registry etc, and hundreds of articles about it in the press.

*Have your father or mother ever talked with you about the sudden end of their careers in the movie business, after Weddings and Babies? Did they felt forgotten and, if so, by whom?*

Yes, definitely. My father had lots more ideas, there are scripts and project ideas in his files that I'm just discovering, and he was always trying to raise money for more films. I think he was incredibly frustrated by that throughout the rest of his life. In the 90's he was able to use a video camera, and made two video projects that even though they are of a different quality than his features, and were never sold, still gave him satisfaction.

My father did the first two feature films with my mother, and then Weddings and Babies without her, so yes, for her as well, there was great frustration with the fact that she couldn't make more films.

*I read in the AllMovie site that your father did 3 more films after Weddings and Babies: I Need a Ride to California (1968) – which is mentioned in several articles -; A Little Bit Pregnant (1993) and Camillia (1998) – these two titles I only found in that site. Is this true? And, if so, where are these movies?*

“I Need a Ride to California” was done in color in 35mm in 1968, and has never been released. It now needs to be restored, as it has turned magenta. The Museum of Modern Art is trying to raise the funds to do so. The other two films you mentioned are video projects, that are very well shot (my father's strongpoint) but not complete in other respects, and thus they have not been released either.

*Can you explain the fact that the work of your father and mother hasn't yet received the proper attention that it deserves?*

I think it has achieved a lot of attention, but I guess it could always receive more. It did play on Turner Classic Movies this year, however, that was only for one night, and there is no US cable deal at the moment. I'm happy that the films are archiving some recent success in Europe. I think it has to do with the fact that my father only made 3 features, and didn't have a long illustrious career in Hollywood to his credit. For the 60<sup>th</sup> Anniversary in 2013 I'm going to try to generate more interest in a revival of the film all over.

## Entrevista a Manuel Cintra Ferreira

Manuel Cintra Ferreira é um dos mais experientes críticos de cinema em Portugal. Escreve para o semanário *Expresso* e trabalha na Cinemateca Portuguesa, sob alçada da qual já publicou vários textos de análise cinematográfica. Foi também aí que, graças a si, o filme *Little Fugitive* foi exibido pela primeira vez em Portugal. Em 20 de Junho de 2009, o clássico esquecido de Morris Engel e Ruth Orkin foi exibido, na sua versão reduzida, na sala Dr. Félix Ribeiro. Cintra Ferreira assinou a folha do mesmo, a primeira análise a *Little Fugitive* feita em português.

A seguinte entrevista realizou-se por *mail* no dia 30 de Outubro de 2009. Agradecemos a simpatia e rápida resposta de Manuel Cintra Ferreira.

*No seu entender, qual o lugar que a obra de Engel e Orkin ocupa na história do cinema?*

Para alguns cineastas e teóricos, *The Little Fugitive* impõe-se pela novidade, tanto de estilo como de forma narrativa. Se pelo estilo “fotográfico” ele desenvolve um género que a escola de John Grierson (em Inglaterra) e da “New Frontier” (EUA) dos anos 30, parece que ele foge à fórmula “narrativa” que então tinha algo de “ideológica”, para se assumir como mera constatação do mundo real. Se não influenciou (mas parece-me que sim) o filme anuncia as mudanças que a seguir têm lugar, nos mesmos países, em especial com os futuros cineastas do “free cinema” (Karel Reisz, Anderson, etc) e o cinema “independente” americano.

*Quais as razões que levaram a Cinemateca a estrear em Junho de este ano e pela primeira vez em Portugal o filme Little Fugitive?*

A Cinemateca tem uma secção, aos sábados, chamada “História Permanente do Cinema”, da responsabilidade de António Rodrigues, que procura incluir novidades e obras desconhecidas. A escolha de *The Little Fugitive*, deve-se ao facto de eu ter descoberto este ano o filme (a referida edição DVD) e insistido com o programador para o incluir.



*Na mesma análise que faz a Little Fugitive, cita outros títulos e cineastas que partilham a preocupação de usar o cinema como forma de registar a vivência da sociedade (seja a experiência de um cenário natural, como o de Coney Island, seja a exposição de um determinado ambiente social, no por si citado The Well). Em que medida, pelos temas que subterraneamente explora – orfandade, abandono, consumismo, alienação –, não será Little Fugitive, mais do que uma fábula sobre a infância, um documento doce-amargo sobre o seu (quem sabe, ainda nosso) tempo?*

Não vejo no filme qualquer intenção de “denúncia” social como o filme que referi na folha, The Well. Mais do que fábula trata-se, essencialmente, de um “passeio” pessoal em que Joey vai descobrindo algumas coisas da vida mas como um exercício lúdico que o prepara para novas visitas, como o final anuncia.

*Na cena da gaiola de baseball, Joey lança inadvertidamente uma bola na direcção da câmara, acertando-a com violência. A cena não foi repetida ou omitida na montagem (de Ruth Orkin) e o que vemos no filme é um indício explícito da presença do realizador. Perguntava-lhe se não está aqui presente em potência um statement metafílmico – pré-Godardiano, ou melhor, pré-Dogma - de que se está mais próximo de uma certa “verdade” cinematográfica se se assumir abertamente a presença (de)formadora do realizador e de toda a parafernália técnica que o acompanha? Por outras palavras, pergunto-lhe se entende este gesto de Engel como um acto de “nudez cinematográfica” ou o produto da ingenuidade de um puro “amador”.*

A sequência do basebol e da bola em direcção à câmara parece-me corresponder a uma imagem não preparada, nem pensada por Engel. Qualquer outro cineasta tê-la-ia cortado, muito possivelmente. Mas Engel, como fotógrafo e capaz de qualquer instantâneo, terá visto nela um efeito mais “real”, como o de uma fotografia e com um efeito de novidade. É exactamente na qualidade de “amador” que Engel ousa romper com o que está convencionado e trazer algo de novo. Não esqueçamos que para este tipo de efeitos e captação de cenas, Morris criou uma câmara que, para além do movimento, se “escondia”, captando as imagens de lugares não esperados.

*Num artigo que escreveu para os Cahiers du Cinéma, Richard Leacock mostra-se surpreendido com o facto de Morris Engel, alguém totalmente exterior ao sistema de Hollywood, ter desenvolvido o primeiro protótipo da steadicam e ter introduzido o som directo no cinema. Jonas Mekas, num artigo da Film Culture, sugere que o melhor do cinema americano foi criado por cineastas que seguiram a sua intuição à revelia das convenções reinantes. Apelidou-os de “ignorantes emocionais” (Cassavetes, Engel, Frank, mas também Griffith e Orson Welles são incluídos nesta categoria). Acredita que esta “ignorância” é, como terá sido no caso de Engel, a força motriz do progresso da técnica ou da estética cinematográfica?*

Não sei se Engel terá tido consciência do resultado cinematográfico do seu trabalho. A sua intuição, neste caso, é fruto da sua função como fotógrafo para a imprensa. Ao aplicar no filme o seu olhar especial, ele não precisa de um “saber” particular da função cinematográfica para trazer algo de novo, tornar-se agente, mais ou menos inconsciente, de uma “força motriz do progresso da técnica ou da estética cinematográfica”, como refere. E não esqueçamos que o resultado desse trabalho acabará por marcar uma série de cineastas futuros (Cassavetes com o seu “*Shadows*” terá sido, possivelmente, o mais significativo resultado). É talvez este “método” que poderá aproximar o resultado do trabalho de Engel com este filme, do de Griffith nas curtas-metragens em que a pouco e pouco, e sem assumir isso como “função”, vai dando origem a uma linguagem específica. O resultado de *The Little Fugitive* acaba por impor, a pouco e pouco, novas regras criadas pela leveza e rapidez de uma nova máquina.

*Como lidar com esta contradição: um filme que parece encerrar as marcas enunciativas ou iconográficas de todos os grandes géneros de Hollywood é ao mesmo tempo um filme que frustra, em toda a linha, a sua concretização (um policial de “falso-culpado” sem suspense ou sequer um verdadeiro crime, um western com pistola e cavalos de brincar, um burlesco sem clown, um documentário eivado de ficção...)?*

Penso que a ruptura que o filme de Engel anuncia se manifesta também pelo “afastamento” do seu estilo e do seu olhar dos modelos narrativos de Hollywood. O filme “respira” uma inteira liberdade o que o afasta de qualquer género (policial, western, etc), mesmo como referência “paródica”. Tomar esta atitude seria aceitar as “regras”. Tal tipo de cenas, que podem levar-nos a essa ideia, não são mais do que projecções do

olhar especial de Joey, que domina todo o filme. O que isso reflecte, portanto, parece-me ser, o mundo em que Joey vive, a sua educação e influências culturais. É particularmente significativo o papel que o novo meio dominante, a televisão, tinha, na altura, sobre os jovens, com as séries (westerns, em especial) que dava diariamente.

*Apesar de apontados como influências por Truffaut, Godard, Cassavetes, os irmãos Maysles e D.A. Pennebaker e aclamados por teóricos como Bazin, Kracauer e até Jonas Mekas, os filmes de Morris Engel e Ruth Orkin permanecem hoje praticamente desconhecidos. Consegue explicar porquê?*

O que aconteceu ao filme de Engel, o seu “esquecimento”, corresponde, no fim de contas, ao destino de muitas das obras que vieram mudar algumas coisas, trazer novidades e transformações. Sendo assimiladas por autores que lhes sucedem, acabam por ser absorvidas pela produção corrente. Os grandes estúdios acabam por aproveitar as mudanças e são eles os que dispõem de melhor acessos aos mercados. A obra inovadora será esquecida durante muito tempo, até ser redescoberta e relançada por admiradores.

## Entrevista a Alain Bergala

Cineasta e autor de várias obras sobre cinema e fotografia, Alain Bergala é conhecido por ser um dos maiores especialistas da obra de Jean-Luc Godard. Lecciona na Sorbonne-Nouvelle e escreve pontualmente para os *Cahiers du Cinéma*. Dirige a editora de DVDs L'Eden CINEMA, que em 2008 lançou, pela primeira vez na Europa, o filme *Little Fugitive*. Escreveu alguns textos sobre a obra esquecida de Engel e Orkin, não se cansando de frisar em cada um deles a importância do lugar que esta ocupa na história do cinema.

Por tudo isto, chegámos ao seu contacto via *mail* e endereçámos-lhe três questões, que foram respondidas no dia 28 de Fevereiro de 2010. Muito nos orgulha ter chegado à palavra com aquele que é um dos mais prestigiados pensadores do cinema a nível mundial.

*Croyez-vous que le caractère révolutionnaire de Little Fugitive dans le cadre du cinéma de l'époque se justifie par le fait d'avoir été conçu par des personnes (parmi lesquelles une femme, Ruth Orkin) issues d'un milieu hors cinéma, plus concrètement celui de la photo? Autrement dit, pensez-vous que leur génialité est née d'une certaine naïveté?*

C'est né indiscutablement de leur extériorité par rapport aux habitudes et aux préjugés du milieu du cinéma. Personne connaissant les difficultés de production d'un film ne se serait lancé dans un tel tournage avec si peu de moyens. Ils n'étaient pas du tout naïfs sur la question de l'image dont ils étaient des professionnels mais le fait de travailler avec la légèreté d'un photographe a sans doute été essentiel dans leur retour à un cinéma simple, d'une totale liberté de création, sans aucune lourdeur industrielle ni esthétique. L'unité principale pour eux était **le plan** plus que le montage, ils pensaient leur geste en photographe.

*Sur l'article que vous avez écrit pour les Cahiers du Cinéma et pour le livret du DVD édité par vous, vous dites que Little Fugitive est le chaînon manquant de l'histoire du cinéma. Comment expliquer pourtant la presque totale méconnaissance par rapport à ce film, même auprès de la critique et de la majorité des chercheurs? Comment justifier que le travail d'Engel et Orkin soit oublié depuis Weddings and Babbies?*

Aux Etats-Unis le film n'était pas oublié, notamment par les cinéastes. Et il fait partie depuis longtemps du patrimoine de la Librairie du Congrès. C'est en Europe où il était totalement oublié malgré l'article d'André Bazin dans les Cahiers du cinéma à l'époque de sa sortie. Il a été remarqué puis il est tombé dans l'oubli car il était invisible, même en France. Ceci démontre la paresse des chercheurs dans l'université française, qui se mettent rarement en quête de films rares ou disparus. Le film était plongé dans un long oubli alors que c'est un film indispensable pour comprendre la généalogie d'un certain type de cinéma. Il s'est passé la même chose avec le film français *Le rendez-vous des quais* de Paul Carpita qui est resté dans l'oubli pendant des décennies alors que c'est lui aussi un chaînon manquant et que le geste de Carpita, instituteur cinéaste marseillais, est aussi révolutionnaire que celui de Engel et Orkin, mais son film avait été censuré dès sa sortie pour des raisons politiques. L'existence des films, c'est comme celle de certains tableaux : il faut parfois 40 ou 50 ans pour qu'un film sorte du trou noir et du purgatoire où il aurait pu rester sans un hasard de circonstances.

*Sur «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne», vous parlez du "geste rossellinien" comme précurseur de la modernité en cinéma, notamment de la modernité telle qu'elle est vue par Luc Moullet ou de ses principes constitutifs: la répétition, l'holocauste et l'ablation. Suivant ces positions (la vôtre par rapport à Rossellini et celle de Moullet concernant la modernité), dans quelle mesure on peut définir Little Fugitive comme une œuvre moderne?*

La modernité du geste qui a produit *Little Fugitive* est, comme pour celui de Rossellini, le geste de l'esquisse (comme l'écrivait Rivette dans sa lettre à Rossellini), de la vitesse d'exécution, d'un scénario réduit à une trame laissant place aux hasards, aux rencontres et à l'inspiration du moment. C'est aussi la place capitale laissée au comédien comme personne et non comme interprète. Et il y a déjà dans ce film un cinéma du dispositif qui est très proche de ce que fera Godard plus tard : je pense à la scène où il s'entraîne

au base ball. La caméra enregistre quelque chose qui est un dispositif plus que véritablement une mise en scène. C'est aussi un cinéma qui, comme *Monika* de Bergman, est sensible aux variations météorologiques imprévisibles et accueillies avec bonheur par le cinéaste, comme chez Renoir et Straub. C'est indiscutablement pour moi une oeuvre pré-moderne.

## Entrevista a Jonas Mekas

A vinda de Jonas Mekas a Portugal, por ocasião da retrospectiva da sua obra organizada pelo DocLisboa, não podia passar ao lado deste trabalho. Na por si fundada *Film Culture*, Mekas escreveu vários textos sobre o Novo Cinema Americano, tendo sido dos poucos autores a sublinhar o papel de Engel na sua fundação. No dia 20 de Outubro, fizemos uso da palavra durante a sua *master class* para lhe colocarmos as seguintes questões.

*First of all, I read some of the articles that you wrote in Film Culture in the early sixties and I noticed that you had, by then, a great faith on the generation of filmmakers that was appearing at that time. I'm talking about the New American Cinema and authors like Cassavetes, Robert Frank, Shirley Clarke and Morris Engel.*

*Do you think that this movement accomplished its main objective of freeing the American cinema from the Hollywood pattern? And do you think that their efforts resonate in nowadays American independent cinema?*

Yes to both questions.

*I also would like to know why do you think the work of most of the film makers of that generation, like Morris Engel, is so unknown or underappreciated?*

Morris Engel was one of the early fifties filmmakers who first introduced portable light camera, (...) which was later perfected and utilized in cinema *vérité*. (...) Helped a lot of other filmmakers and was embraced and developed by Godard and Truffaut. They were very much inspired by Morris Engel, what he did and how he did it, maybe not so much inspired by the films themselves, but by the technology that he sort of introduced into cinema. And the films were made with so little money and were so free. And as time goes, in the perspective of what else was done in cinema at that period, Morris Engel's films were not... they are ok, but you cannot compare with someone as Cassavetes. It is not that he was not appreciated, he was appreciated for what he contributed and I think he still is appreciated.

## Outros Documentos

Os dois documentos que se seguem foram-nos fornecidos por Mary Engel. O primeiro é a carta que Jean-Luc Godard enviou a Morris Engel. O segundo é o script de *Little Fugitive*.

J-L Godard  
13 rue Nicolo  
Paris 16<sup>e</sup>

Dear Morris Engel,

I am very much sorry for not having written to you sooner. Unfortunately, I have been kept busy by the editing of my last movie; and I won't be able to come to N-York to discuss with you for the camera before two or three months. So, I am sending to you Raoul Coutard, my operator, who will, if you agree, just have a look on your camera from his technical point of you.



After what, I shall keep in touch with you to come to an agreement together about that camera.

About Wedding and babies, I have spoken to Pierre Braunberger of Les films de la Pléiade. I think he is the only ~~one~~ one to be interested by that sort of film because producing quite the same ones. I shall write you next week. My best regards and good luck

Pauline Ireland

LITTLE FUGITIVE

REEL #1

SCENE #1

1       LENNIE:     Don't be such a sorehead, Joey--I wuz only  
                  teasing...I didn't mean to drop the bat on your  
                  head... Anyways, I didn't think it would hurt so  
                  much...

2       JOEY:       Oh, yeah!   Well it hurts every time you do it!

SCENE #2

5       JOEY:       That's Lennie.. he's my big brother... he's  
                  twelve... today... that's his birthday present--  
                  the harmonica... Lennie's a good harmonica player--  
                  he's a good baseball player, too... but he  
                  shouldn'ta got no birthday present 'cause he's  
                  alla time teasing me... he never even lets me  
                  touch his harmonica.

6       LENNIE:     That's my kid brother, Joey... everybody's always  
                  saying, "Couldn't-cha kiss him?"... So? go ahead--  
                  kiss him! Aw, Joey ain't so bad... but he's a  
                  pain in the neck in the summer on accounta my  
                  Mom works 'n I take care of him. Boy, am I glad  
                  It's Saturday...

7                   ... Joey's smart for his age... specifically about  
                  horses... he don't hardly think of nothing else...  
                  In all your whole life you never met a kid what  
                  happened to be so crazy about horses!

SCENE #3

8       LENNIE:     Hi.  
          HARRY:     C'mon--let's play ball.  
          LENNIE:    Okay--but you don't hafta grab.

9       JOEY:       Lemme play, Lennie.  
          LENNIE:    You... play with us...?   Okay--take your gun off.  
          JOEY:       I don't wanna take it off.  
          LENNIE:    So don't play.  
          JOEY:       I wanna play.  
          LENNIE:    Ooookay---come on!

10       HARRY:      Fly takes a lick, Lennie?  
          LENNIE:    Okay, Harry.  
          JOEY:       I wanna be up first.  
          HARRY:      Listen to him!   You play in the outfield pest--  
                      way out!  
          JOEY:       Awright--Don't push!

11       LENNIE:     Hit it to me.  
          CHARLEY:    Me, Harry, Me.  
          JOEY:       I ain't got one yet.

LENNIE: Make it a high one this time.  
HARRY: Here's a homer.  
CHARLEY: Throw it to first.

13 LENNIE: Hey, Charley...

14 LENNIE: How many times you been up?

15 CHARLEY: About fifteen.

16 JOEY: I ain't been up yet.

17 HARRY: So whose fault is that, butterfingers?

18 JOEY: You didn't hit any to me.

19 CHARLEY: Here's one, Joey.

20 JOEY: I got it--I'm up.

21 HARRY: C'mon guys--let's knock off... what say, Lennie?

22 JOEY: It's my turn... it's my turn!...

23 LENNIE: But.. aw! Why should I worry about him!

JOEY: ...I'm up--I caught the ball--it's my turn!...

24 JOEY: ...It's my turn--ya never give me a chance.

LOT - SCENE #4

25 HARRY: Boy, I'm hot!

CHARLEY: I hope it's even hotter tomorrow when we go to Coney Island.

LENNIE: Hey... I almost forgot, fellas...

26 HARRY: They're real!

LENNIE: My mom gave it to me for my birthday...

27 ... to spend in Coney.

CHARLEY: Wow! It means we can all go on the parachute!

LENNIE: Where d'ya get that all stuff--it means I can go on the parachute plenty a times.

28 HARRY: Gimme the ball... I'm gonna practice throwing so I can win a prize tomorrow...you know... where you knock the bottles down...C'mon Guys...

29 LENNIE: Good shot!

HARRY: Haw! Haw! Bull's eye!

CHARLEY: Nice throwing!

JOEY: Lemme try?

HARRY: What for? You don't need no practice... you ain't coming to Coney with us!

LENNIE: Aw, lay off, Harry.. just cause Joey ain't old enough to come with us--you don't hafta rub it in.

HARRY: Haw--listen to you... I suppose you won't be glad to be rid of the pest for a whole day--not much you won't!

30 LENNIE: Sure I will! But you don't hafta rub it in!  
JOEY: Please, Lennie... let me try?  
LENNIE: Here y'are Joey--knock 'em down.

31 HARRY: He stinks!  
CHARLEY: Think the Dodgers'd hire him, Harry?  
HARRY: Sure--t'play for the Giants!  
LENNIE: Guess he'll never be a ball player.  
HARRY: C'mon, fellas--I gotta go home to lunch.  
LENNIE: Yeah--we better go, too--c'mon, Joey.

LUNCH - SCENE #5

32 LENNIE: Boo!  
JOEY: Maaaaa!

SCENE #6

33 JOEY: Ma--Lennie's teasing me!  
MOTHER: Ssh! Be quiet... I'm on long distance. Have you had the doctor? He's sure that's what it is--or he only thinks...  
34 of course, of course... she's got to have someone.....have you called Helen?... Oh... All right, all right..... yes... today.

JOEY: Maaaaa!  
LENNIE: .... Whatsamatter, mom?

35 MOTHER: Grandma is very sick, boys--I gotta go to her.

36 JOEY: Is grandma gonna die, Mom?  
LENNIE: Shut up. you dope... don't worry, Ma--She'll be okay...

37 MOTHER: I'll only be gone a day, boys--I'll be back tomorrow afternoon.

38 LENNIE: Tomorrow afternoon? You mean you're going today?  
MOTHER: Yes, dear--I'm making a two-o'clock train.  
LENNIE: But, mom... tomorrow'... who's gonna take care of Joey tomorrow?  
MOTHER: You'll have to.

39 LENNIE: But mom...  
40 ...tomorrow's when I'm supposed to go with the fellas to Coney Island.... my birthday present... I don't wanna take Joey with me.

41 MOTHER: No dear--Joey can't go to Coney Island and  
neither can you... I'm sorry, Lennie--but this  
is an emergency.

42 LENNIE: Why can't I go, Mom? Why can't Joey stay home  
alone?

JOEY: I don't wanna stay home alone.

43 MOTHER: Lennie, Lennie.  
...if your father were alive things'd be  
different, but you're the man of the fam-  
ily,  
44 now.

LENNIE: I don't wanna be the man of the family--I wanna  
go to Coney Island with the fellas.

MOTHER: You don't want--you want... do you think I want  
to work every day in a department store and  
stand on my feet behind a counter--and come home  
after and keep house..... but I've got to do it  
or we don't eat -  
45 - and you've got to stay home with Joey  
tomorrow.....and don't look like that -  
46 - it's not such a bit sacrifice... You can go to  
Coney Island some other time... Have your  
lunch, Lennie...

47 MOTHER: .... and, Lennie, see that Joey gets to bed on  
time tonight--and you can stay in with him...  
don't even go in front of the house.. you can  
read or watch the television, but stay in-  
side.....Lennie I'm leaving six dollars... a  
five and a one... make sure you get the right  
change for the five--don't forget--count it...  
Lennie if it's nice tomorrow, see Joey gets some  
air... I don't want  
you both cooped up in the house all day long...  
Ah, I know you'll take good care of your  
brother.. you're a good boy, Lennie--I'm blessed  
with two wonderful boys.

JOEY: (during mother's lines)  
Roses are red, Violets are blue, I can't go to  
Coney Island,  
And you can't too, Nyaaaah, nyaaaah, myaaaah.

48 MOTHER: Oh, Lennie. Joey, what kind of lunch is this?  
You haven't touched  
a th  
49 ing...

JOEY: I ain't hungry.

MOTHER: I don't know how you live.... drink your milk...  
I'm leaving the money and the shopping list  
right here under the telephone...  
Goodbye, Lennie...

LENNIE: 'Bye

MOTHER: 'bye Joey.

JOEY: 'bye, Mom.

# Scene #8

50      LENNIE:      Git outta here.

53      JOEY:        Happy birthday, Lennie.... Happy Birthday.  
         LENNIE:      Drop dead!

Scene #9

54      JOEY:        Play with me Lennie.  
         LENNIE:      No.  
         JOEY:        Mom said you should take care of me... I wanna  
                      play.  
         LENNIE:      Stop pestering me..... ya wanna play.... Okay,  
                      let's play hide  
                      and seek.  
         JOEY:        Awright.  
         LENNIE:      Start countin'  
         JOEY:        1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

END OF REEL #1

REEL #2

SCENE #10

55      HARRY:      Hi

56      HARRY:      Hey, Lennie... looka this... Hey-I bet you wish  
                      this here was  
                      Joey and this was you.  
         LENNIE:      Ah--Joey ain't got that much blood.

57      CHARLEY:    I know how you can get 4...  
58                   Rid of Joey.  
         LENNIE:      How?  
         CHARLEY:    You bury him under the sidewalk and cement it up  
                      again... they never find the body.  
         LENNIE:      Ah-ya gotta killum first.  
         HARRY:      Why?

59      CHARLEY:    It wuz only a idear.

60      HARRY:      Wait a minute... I got it... we stab him wit a  
                      icicle.

61      CHARLEY:    So what?  
         HARRY:      So what? So they never find the murder weapon..  
                      ...it melts.  
         LENNIE:      Where ya gonna get an icicle in the summer?  
         HARRY:      I read a good one... the Indians usta do it.....  
63                   we stake Joey down on the desert... then we take  
                      a cake of ice wit a rattlesnake frozen in it and  
                      we put it on his chest...

64                   ..then the sum melts the ice.  
         CHARLEY:    WOW!

LENNIE: Ah--more ice.  
CHARLEY: I know a ice-man.  
HARRY: Last night on the television, they made bl-ud  
come outa a guy's ears...  
LENNIE: Blood.... you dope.. that's ketchup.  
HARRY: Ketchup?.... so that's how they do it?....  
Hey.... fellas.

65 HARRY: Better change your shirt Lennie--it's gonna get  
fulla ketchup.

SCENE #11

66 JOEY: WHERE WUZ YOU?  
LENNIE: Why dincha find me?  
JOEY: I looked everywhere, but you wuzent there.  
LENNIE: I got tired a hiding... Hey, Joey, Harry's got a  
real gun.  
JOEY: A real one?  
LENNIE: Yeah, he's over at the big lot---c'mon.

SCENE #12

67 HARRY: Hi, Lennie--watch this..  
68 ..BOING Bull's eye!  
CHARLEY: Here comes a lion.. BAM... right betweena eyes.  
69 LENNIE: Lemme have it.  
HARRY: Ain't she a beauty.  
LENNIE: She's a beauty all right... where'dya get it,  
Harry?  
HARRY: Were d'ya think? right from where my old man  
hides it from me..  
Hey! don't let Joey touch it.... he's too young  
to handle guns.  
JOEY: I am not.  
CHARLEY: Aw. let him have a turn, Harry.

70 HARRY: Well, okay--but I'll hafta keep my hands on  
it...  
...let's have it... now here's how you hold a  
real gun...  
JOEY: Where d'ya put the bullets?  
HARRY: Right here... oh, Joey... how'd you like to  
shoot a real bullet?  
JOEY: But I don't have a real bullet.  
HARRY: Look.  
JOEY: Ooooh.  
HARRY: First you put it in here....

72 HARRY: Now take aim. Perfect. Now squeeze the  
trigger. Go ahead, Dopey, squeeze it.

SCENE #13

73      LENNIE:      OOOOOH...Ooooooo...ooo.  
          CHARLEY:    He's shot.... Lennie's shot.

74      HARRY:      Ya think he's dead? Ya think he's dead?  
          CHARLEY:    Yeah, I think he's dead.  
          HARRY:      Dead...yeah...  
                        ...You shot him, Joey--you shot your brother.  
          CHARLEY:    Yeah, you shot him Joey.

76      JOEY:        I didn't--I didn't.  
          HARRY:      Look.

77      JOEY:        (Sobs).

78      CHARLEY:    Think we should call the cops, Harry  
          HARRY:      I guess so.... they'll sure give Joey the  
                        'lectric chair...  
                        you'll fry Joey--you'll burn... won't he,  
                        Charley?

79      CHARLEY:    Poor Joey... what d'ya say, Harry--let's give  
                        the kid a break.  
          HARRY:      Well, I guess that's ----- it'd be  
                        tough on his mud  
                        to have two kids dead... oh, boy--wait'll she  
                        finds out what happened to Lennie.

80      JOEY:        (Sobs throughout)  
          CHARLEY:    Better beat it, Joey.  
          HARRY:      We'll give ya a break--a hour's head start on  
                        the cops.  
          CHARLEY:    Better hide, Joey.

81      HARRY:      Take it on the lam, kid.

82      CHARLEY:    Yeah - hole up till dis blows over.

83      HARRY:      Hey, Joey... wait a minute...

84      HARRY:      ...here, Joey--something to remember Lennie by--  
                        he won't need it no more.

85      HARRY:      ....ya shoulda seen him run... Hey, Lennie-- you  
                        shoulda seen him Lennie,... Hey, Lennie.

SCENE #14

97      MOTHER:    Keep ringing, operator.

116     LENNIE:      JOEY!..... JOEY!..... JOEY!..... HEY, JOEY!

END OF REEL #2

REEL #3



SCENE #18

126 BARKERS: Step right up... Everybody plays... Get your hot  
dogs...

127 BARKERS: Step right up... Everybody plays... Get your  
hot dogs...

SCENE #19

129 MAN WITH MIKE: Win a baby doll--a baby doll!

130 SHOOTING GALLERY MAN: Fifteen shots a quarter.

132 MAN WITH HAT: Hey you--come ride (?)

SCENE #24

188 PHOTOG: JOEY... you can smile  
189 Please - a nice smile.  
190 Smile Joey...  
191 Pretty please.  
192 Smile... smile... smile, Joey.  
193 That's it... that's good....  
194 (under hood): OOP!  
195 All right... the same smile... c'mon now....  
good, good hold. I got it...  
196 ...it won't take long--no time at all... I'll be  
three minutes.

204 JOEY: Now Smile.  
205 (from under hood): ..hold it... got it

206 PHOTOG: Look.. my new assistant...

END OF REEL #3

REEL #4

SCENE #25

208 LENNIE: You seen Joey, Christy?  
KID: I seen him yesterday.  
LENNIE: A popsicle.

211 MAN: Ten cents... here's where ya win 'em... step  
right up folks--step right up.... everybody  
knocks 'em down.... three falls for a dime... ya  
can't miss... win a prize... it's easy--it's fun  
and it's only a dime... step right up and knock  
'em down... ten cents--here's where ya win 'em--  
come on Sonny--

step right up... knock 'em down... thank you.  
ten cents... here's where ya win 'em... step  
right up folks--step right...everybody knocks  
'em down... three balls for  
a dime... ya can't miss... win a prize... it's  
easy--it's fun and it's only a dime... step  
right up and knock 'em down...

SCENE #28

221 JOEY: Whatcha doin'?

MAN: Keepin' score--wanna play--ten cents?

JOEY: Uh-huh.

MAN: Last ball!

226 Last ball!

227 JOEY: What's my score?

MAN: Fourteen.

228 MAN: You'll do better with the heavy bat.

2<sup>nd</sup> MAN: Come on down, kid - I'm next.

MAN: Ten cents, bud

SCENE #29

230 BARKER: Ice cold watermelon-watermelon... Ice cold  
watermelon--watermelon.

231 Ice cold watermelon--watermelon... Ice cold  
watermelon-watermelon.

SCENE #30

235 BALL MAN: Step right up--knock 'em down - etc.

JOEY: Hey--you're in my way.... Okay (?)

236 BALL MAN: (cont'd)

237 (cont'd)

SCENE #31

239 LENNIE: Hello..... 'lo Mom... we're okay... we're both  
okay... sure  
I'm taking good care of him... don't worry,  
Mom... when ya coming home?... six o'clock?...  
tomorrow?...six o'clock?... there's nothing  
wrong, Mom--I told you we're both okay...yeah  
g'bye, Mom...

SCENE #32

240 MAN: Thank you.

245 BARKER: ...here's where ya win 'em... step right up  
folks... step right up--here's where ya win 'em.

246 Hey!  
247 Here y'are, Sonny... ...who's next.... knock 'em  
down... Here's where ya win 'em.

END OF REEL #4

REEL #5

SCENE #35

273 JAY: You're doing wonderful, just wonderful--now.  
Willie..  
274 put your hands here...  
275 You're gonna be a good rider--yesiree...  
terrific...  
276 I'm gonna show you some special things about  
riding Willie.  
277 and then I'll tell you a little story  
279 about how I learned to ride..... we're gonna  
have lots of fun  
Together, Willie... you bet--lots of fun...

SCENE #38

305 HANK: Gee, thanks  
307 JOEY: Here  
HANK: This ain't no deposit bottle.  
308 JOEY: What's deposit?  
HANK: Deposit? It's  
Where you get money... c'mom--I'll show ya.  
JOEY: I'll help you.  
310 HANK: C'mon--here's the place  
311 ...five.  
312 ...twenty, (mumble)... c'mon Joey...  
313 JOHN: How much ya get...?  
HANK: Twenty cents, a nickel belongs to Joey--Joey's  
gonna be my  
partner.  
JOHN: You crazy? It ain't your money--it's ours--  
c'mon!

END OF REEL #5

REEL #6

SCENE #39

316 JOEY: Wanna present? Thank you.

SCENE #40

317 LADY: Oh, sonny--look what you did!

318 LADY: ...now I'll hafta go all the way back to the  
319 fountain.  
JOEY: I'll go, lady.  
320 LADY: That's a nice boy--it'll only take you a minute.  
JOEY: Mind my bottles please  
LADY: Ah... Sure--put 'em right there..... ahah,  
baby...

SCENE #43

339 JOEY: Hey, Mister.....  
341 ..thank you

SCENE #47

360 JOEY: Three more  
MAN: Here y'are.  
361 JOEY: MUMBLES COUNTING... Can I have a quarter mister-  
-please?

SCENE #48

362 VOICE: You next, kid?  
363 JOEY: I want him to put me on.  
VOICE: Oh, Jay--a personal customer...  
364 JAY: A personal customer? Well, that's fine...  
..what's your name?....  
JOEY: Joey.  
JAY: Good., mine's Jay.... up you go, Joey..... there  
we are..  
366 ..say--you look like a real cowboy...let's  
go....  
369 umph... you're heavy  
370 no kidding... a real champ... now, so long...  
bye, Joey....BYE  
JOEY: 'Bye, Jay.

SCENE #50

376 BOTTLEMAN: ... seven, nine, ten.....

SCENE #51

377 JOEY: Hey, Jay!  
378 JAY: Joey! You back?  
JOEY: FOUR RIDES!  
JAY: Four? Hey, you must be one of those Texas  
millionaires! Tell  
ya what, Joey--I'm gonna let you ride on  
Beauty... he's a special horse...

END OF REEL #6

REEL #7

SCENE #53

386 JAY: Well, Joey? You again?  
JOEY: Uh-huh.

JAY: By golly.... Joey--who you here with? Ya here  
with your mother notya mother? Ya father?  
Whatsamatter, Joey? Where ya going? What's  
wrong....Joey.

SCENE #56

421 JAY: Hey, Joey! c'mere.... c'mon give me a hand with  
this pony...  
422 ... you like horses, huh, Joey?  
JOEY: Yep.  
JAY: Y'know--if you wanna be a cowboy, y'got to learn  
lots of things  
423 ..... take roping--a cowboy has to handle a  
rope--like this..  
424 c'mon now Joey--you do it.  
425 ...take it... that's it... now jump through  
it... good!...  
Another thing, Joey.  
426 a cowboy's got to be able to bulldog a steer,  
too---watch.  
427 Joey--look--here comes the steer.... ugh--oof--  
ugh.... you  
try it.....  
428 atta boy... wrassle him now... get him down...  
sen-sational.  
429 ... you're pretty good with horses, Joey--how'd  
you like to  
work here?  
JOEY: SURE  
JAY: All right--you're hired..... mmm..  
430 ..by the way, Joey--you got a social security  
card?...Of  
course not--this is your first job... guess we  
oughta write to Washington... what d'you  
think?..  
431 ..what's your name?  
JOEY: Joey Norton  
JAY: Address  
JOEY: 1162 Woodson Avenue, Brooklyn, New York  
JAY: Okay..... here, Joey--you water the pony and  
I'll be right back.

SCENE #57

434      LENNIE:      Hello...who?... she ain't home... this is  
                         Lennie....Joey...  
                         Joey! Listen....mister.... I'm his big  
                         brother.... tell him  
                         Lennie's alive.... alive. and keep him there,  
                         I'll be right  
                         Over... Coney Island? near the Boardwalk Ooh,  
                         yeah....  
                         yeah I know the place--Okay... but keep him  
                         there... (hands up)  
                         Coney Island..... (when he goes out of  
                         frame) (finger  
                         Snap) my bathing trunks

END OF REEL #7

REEL #8

SCENE #58

REEL #8

COP:                So you think we'll have a crod, eh?  
JAY:                Looks like another good Sunday, Pete.

LENNIE:            I'm Lennie Norton;; where's my brother?  
JAY:                He's not here  
LENNIE:            Not here?  
JAY:                NO YOU better tell me what this is all about.  
LENNIE:            It was--It was only a joke..... and then you  
                         called on the telephone.  
JAY:                Look Lennie--I think you'd better go to the  
                         cops.  
LENNIE:            But my mother'll find out and...  
JAY:                Maybe she will, but you can't let a little kid  
                         like Joey wander around Coney Island alone----  
                         after all, he's only seven.....  
                         and tell the sergeant to check all the merry-go-  
                         rounds and  
                         pony rides...your kid brother's nuts about  
                         horses.  
LENNIE:            Yeah, I'll tell him...and thanks

LENNIE:            Hey, mister--have you seen a little red-headed  
                         kid with a  
                         Cowboy gun?  
MAN:                Mmmmmmmmm-naw---not today.

BBBBBBB  
BARKER:            Win a big balloon....everybody winds...

BOY:                This looks like a good place.  
GIRL:               Y sh, lottsa room here.

BOY: Here--take an end.  
GIRL: Go way... where's ya mother?

LENNIE: Hey, Mister!  
Hey Mister!  
Hey mister ye're layin on my pants  
Hey mister ye're layin on my pants

LENNIE: Hey mister...what time is it?  
MAN: Three o'clock

LENNIE: You got the time, please?  
GIRL: A quarter to four.

LENNIE: Joey! Joey!  
Jo-eee.....

REEL #9

LENNIE: What time is it, please  
MAN: A quarter after five.

LENNIE: How do I find a policeman?  
MAN: Policeman? In this rain?  
LENNIE: Uh-huh  
MAN: Well....two blocks down...underneath the board-  
walk is the  
lost children's pen...you'll probably find a cop  
there.

LENNIE: Jo-EEEEEEEE!  
Jo-EEEEEEEE!  
Whaja run away for--it was only a joke.

JOEY: Whyncha tell me?  
Here Lennie.....I wouldna took it if you wasn't  
dead.

LENNIE: You can keep it, Joey--till we get home.

LENNIE: Ma---six o'clock...we made it!  
JOEY: Six o'clock? My program.

TV SHOW: Take that you mangy curl  
Here comes the stage-coach now  
Reach!  
Dirty Morgan ! You again!  
Hand down that gold--ho-ho---what's  
Take your hands off me...you..you..  
Are you all right Miss?  
Oh...yes...  
Dirty Morgan is getting away---  
Wait here, Miss---I'll be right back  
Any sign of Morgan, Jim?  
Nary a sign...  
Morgan?  
No! that's...

MOTHER: Hello, boys.  
LENNIE: Ma!  
MOTHER: Hello Joey.  
JOEY: Mom!  
MOTHER: Look at you, look at your eyes...you've been  
sitting in  
Front of that television set since yesterday af-  
ternoon...  
never mind...gramah is going to be all  
right...and I  
tell you what...next Sunday we're all going to  
get out in  
the air...I'm going to take both of you to Coney Island.